



كرسي الأدب السعودي  
Chair of Saudi Literature

المملكة العربية السعودية  
وزارة التعليم العالي  
جامعة الملك سعود  
وكالة الجامعة للدراسات العليا والبحث العلمي  
كرسي الأدب السعودي



# الترثاء

## في الشعر السعودي

١٤٣٤هـ / ٢٠١٣م

د. هاجد دميثان الحربي

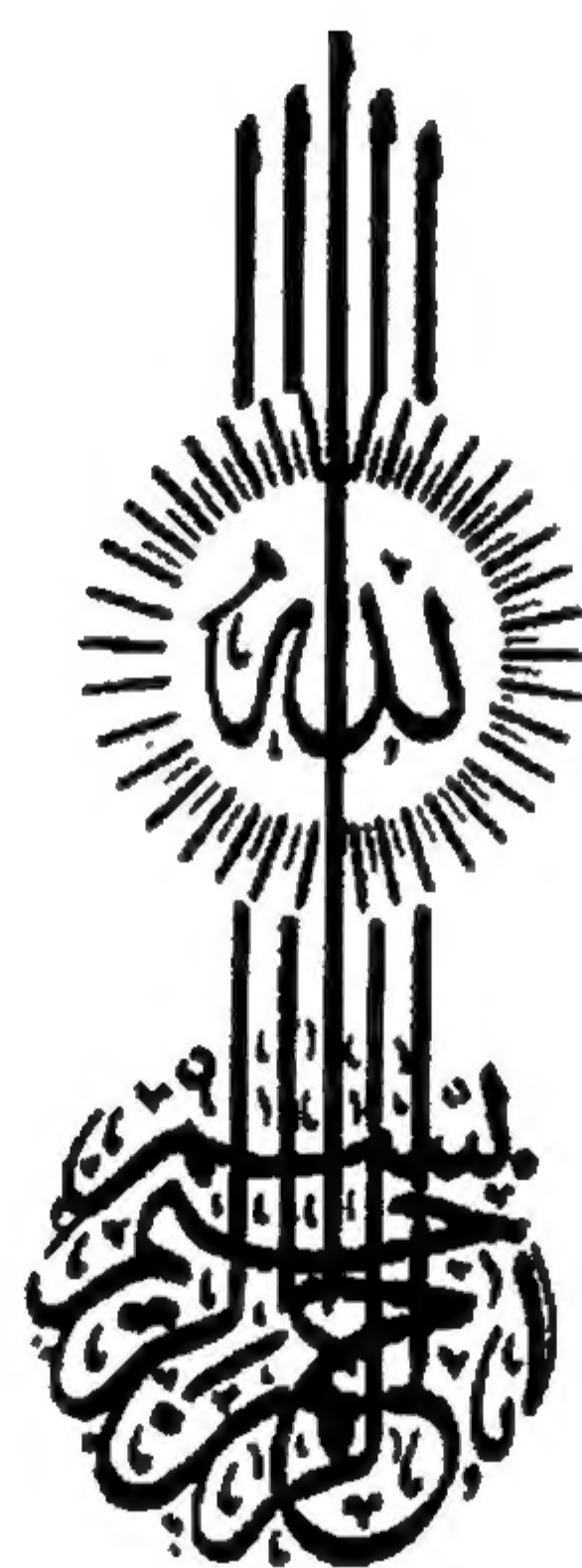














سلسلة: الرسائل الجامعية

(١)

# الرثاء في الشعر السعودي

من ١٣٥١هـ - ١٤٢٣هـ

د. هاجد دميثان الحربي

جامعة الملك سعود - الرياض

١٤٣٤هـ - ٢٠١٣م



ح) جامعة الملك سعود، ١٤٣٤هـ - (٢٠١٣م).

فهرسة مكتبة الملك فهد الوطنية أثناء النشر

الشداوي، هاجد بن دميثان بن محمد

الرثاء في الشعر السعودي من ١٣٥١هـ - ١٤٢٣هـ. / هاجد دميثان بن

محمد الشداوي. - الرياض، ١٤٣٤هـ.

٥١٦ ص ١٧.٠×٢٤ اسم

ردمك: ٥ - ٨٠ - ٥٠٧ - ٦٠٣ - ٩٧٨

١ - الشعر العربي - نقد - السعودية ٢ - شعر الرثاء - نقد - السعودية

أ.العنوان

١٤٣٤/١٩٧٣

ديوي ٨١١،٩٥٣١.٣٠٠٩

رقم الإيداع: ١٤٣٤/١٩٧٣

ردمك: ٥ - ٨٠ - ٥٠٧ - ٦٠٣ - ٩٧٨

إدارة النشر العلمي والمطابع ١٤٣٤هـ



## تصدير

يعدّ نشر الكتب من أهم أهداف نشأة كرسي الأدب السعودي في جامعة الملك سعود؛ لأنه كرسي أبحاث ونشر في الدرجة الأولى، وفق الأسس المنهجية والعلمية التي استند إليها تأسيس برنامج كراسي البحث في الجامعة.

ويعد مجال الأدب السعودي الحديث من أهم مجالات البحث والدراسة والنقد في الدراسات العليا في الكليات الإنسانية، وبخاصة في كلية الآداب، وبالذات في أقسام اللغة العربية وآدابها.

بدءاً، سيصدر كرسي الأدب السعودي ثلاث سلسلات من الكتب، وهي على النحو الآتي :

١- سلسلة "إصدارات رائدة"، يعيد فيها الكرسي نشر بعض كتب الرواد في الأدب السعودي، مع التقديم لها بمقدمة حديثة، تبرز أهمية الكتاب، وتعرّف بالرواد، وتبرز القيمة العلمية، والتاريخية، والأدبية للكاتب وكتابه.

٢- سلسلة "المنتخب من دراسات الأدب السعودي"، وقد حددت مبدئياً هذه الدراسات في ستة مجالات، هي: الشعر، والرواية، والقصة القصيرة والقصيرة جداً، والمسرحية، والسيرة الذاتية، وأدب الرسائل والرحلات. وستصدر الدراسات المختارة لكل جنس أدبي في أكثر من إصدار.

٣- سلسلة "الرسائل الجامعية"، وهي تهتم بنشر الرسائل العلمية (رسائل طلاب الماجستير والدكتوراه) في موضوعات الأدب السعودي المختلفة، وكذلك ترجمة الرسائل العلمية التي تكتب بلغات أخرى في جامعات أجنبية عن الأدب

السعودي ؛ ثم نشرها في اللغة العربية.

يأمل كرسي الأدب السعودي من إصداراته هذه أن تفيد متلقيها ، وبخاصة الباحثين وطلاب الدراسات العليا ، وأن تسهم في خدمة أدبنا الوطني ، فتقدمه للآخرين داخل المملكة وخارجها.

كما يسعدنا أن نتلقى ملحوظاتكم تجاه إصداراتنا ؛ بل نتوقع منكم أن تسهموا بمشاركاتكم البحثية والنقدية الفاعلة في هذه الإصدارات ؛ لأن الكرسي يحرص على أن يتبنى أي مشاريع بحثية ونقدية في مجال الأدب العربي السعودي في أجناسه كافة ، في مستوى أي مداخل أو مناهج لدراسة هذا الأدب ومقاربته.

يشكر كرسي الأدب السعودي كل الذين ساندوه في مشاريعه وفعالياته ، ويخص بالشكر معالي مدير الجامعة ، وسعادة وكيل الجامعة للدراسات العليا والبحث العلمي .  
والله ولي التوفيق.

المشرف على كرسي الأدب السعودي  
أ.د. صالح بن معيض الغامدي



## المقدمة

الحمد لله رب العالمين ، والصلاة والسلام على خاتم الأنبياء والمرسلين ، وعلى آله وصحبه أجمعين .. وبعد :

فالرثاء فن أصيل يعد من أسبق الفنون وأصدقها على ألسنة الشعراء لأنه تعبير صادق عن النفس الإنسانية ؛ تعبير عن لهفة اللقاء ولوعة الفراق ، فهو نابع من أعماق النفس ومعبر عن لحظات الفراق ، متجها إلى القلوب قبل العقول ؛ ليجسد الانفعالات الوجدانية والإنسانية ، وهو محبب إلى النفس البشرية لما تجد فيه من الصدق والبعد عن الزيف والكلفة والتقليد الأعمى الذي يطمس معالم الشخصية ويحول بينها وبين التحليق في أجواء التفرد والتميز والخصوص .

ومن إطلاعي على الشعر السعودي المعاصر ؛ وتصفحني لكثير من دواوين الشعراء والمجموعات الشعرية ؛ لفت انتباهي بروز غرض الرثاء وحضوره الأثير وتألقه الموضوعي والفني .

وقد أغراني هذا الحضور بتتبع الموضوع ودراسته ؛ بحثا عما يميزه واستكشافا للآفاق التي ارتادها ومحاولة في إبراز جوانب تشكيل شعرنا المعاصر ، وجعل أحد أغراضه الأساسية أنموذجا لذلك ثقة في تمكن ذلك الغرض الكبير من إبراز هذه الخصائص والملامح ، وتجلية العطاءات المعنوية والفنية المستجدة ؛ لأن الأدب يعيش التطور كما تعيش الحياة فهو انعكاس لها ، وهذا البحث يحاول السعي إلى تأسيس مقارنة منهجية تتجه إلى قراءة الخطاب الشعري السعودي الحديث ، جاعلة من الرثاء

أنموذجاً مفعلاً لهذا الخطاب، ومركزة على تطوره ونقلته التشكيلية الجديدة التي انتشلتها من التقليدية المنحوتة ورواسبها إلى عالم شعري جديد، ولأن كل دراسة تحرص على الدقة المنهجية وتحاول الابتعاد عن الفوضى والاختلال لا بد أن يكون لها إطار زمني ومكاني - يحددها - فقد آثرت أن يكون ذلك منتصف القرن الرابع عشر - وتحديدًا عام ١٣٥١هـ - إلى عام ١٤٢٣هـ، وقد اخترت البداية الزمانية السابقة لأنها العام الذي أعلن فيه توحيد المملكة العربية السعودية، كما أن أغلب مؤرخي الأدب السعودي ودارسيه يجعلها بداية مرحلة التجديد في أدبنا السعودي.

وإذا كان الابتكار والجدة من خصائص الدراسة الناجحة ولوازم البحوث الجادة فإن الرثاء في الشعر السعودي يعد مجالاً واسعاً يحتاج إلى بحث منهجي مقنن، حيث إنه لم يحظ بدراسة مستقلة، وكل من درس أو رصد الحركة الشعرية في المملكة نجده يمر به مروراً عابراً؛ لا يتجاوز بضع صفحات في كثير من تلك الدراسات.

وقد كان أبرز الأسباب التي دعيتني إلى اختيار الموضوع ودراسته ما يلي:

١- أن الأغراض الشعرية الكبرى في الشعر السعودي كالمديح والوصف والغزل والرثاء... إلخ، لم تحظ - على حد علمي - بدراسة علمية منهجية مستقلة، وذلك من خلال بحثي المتواصل بهذا الشأن؛ واستشارة بعض أساتذتي الفضلاء، على حين أننا نجد هناك بعض الأغراض الفرعية والقضايا الثانوية قد نالت اهتمام الباحثين وتتبعهم الدراسي في شعرنا المعاصر.

٢- أن الرثاء السعودي المعاصر قد حدث فيه تحولات موضوعية وفنية متعددة، وهذه التحولات تعد أنموذجاً للتحويل في الخطاب الشعري السعودي عموماً.

٣- إذا علمنا أن من مدخلات النقد الجديدة - بعد اشتداد عود الفكر النقدي -

ترسيخ مفهوم التطور الإبداعي، الذي يسير سيرا متوازياً مع العامل الزمني تقدماً وتأخراً، حيث إن كثيراً من التصورات تنمو في حركية التباين والتغاير المستمر بين

السابق والمسبوق .. إذا علمنا ذلك فإن أغراض الشعر سوف ينسحب عليها ذلك التحول المطرد والنمو غير المستقر ؛ ولا سيما في عصر التكنولوجيا والانفتاح العالمي والعطاء الآلي والتقني المذهل .

فقد أصبحت نظرة النقد المعاصر إلى الرثاء أنه فن صعب جدا ؛ فالقصيدة التي لا تعطيك سوى نبأ عن موت فلان قصيدة ميتة .. والبكاء الذي يشابه بكاء الناس جميعا فعل مكرر وتقليد منحوت ؛ ولكن القصيدة المبدعة هي التي تمنحك كيفية للبكاء لا تجدها في الواقع ، كما لا تجدها في نماذج الرثاء السابقة ، كما ينبغي لها أن تنطلق إلى آفاق دينية وإنسانية واجتماعية ووطنية غير محدودة .

٤- كشف وبيان موقف المجتمع السعودي - متمثلا بشعرائه - من قضية الموت والحياة ، والقضاء والقدر ، والوفاء والعرفان ، حيث إن الأدب صورة المجتمع .

٥- الأدب السعودي جزء لا يتجزأ من أدبنا العربي الكبير ، الذي هو - أعنى الأدب العربي - بمثابة النهر العظيم الذي تتعدد فروع وجداوله ، فالأدب المصري والسوري والجزائري .. كلها فروع تصب في ذلك النهر الكبير .

ولا شك أن أدب أي وطن من الأوطان العربية لن يتحقق له الانتشار والذيع خارج حدوده الإقليمية إلا بقيام أبنائه بدراسته والعكوف على البحث فيه ، ورصد تحركاته ، وتجلية قيمه الفنية ، وهذا هو واقع الحركة الأدبية المعاصرة في جميع أرجاء الوطن العربي المترامي الأطراف ، من المحيط إلى الخليج ، فالأدب المصري لم ينشره السوريون أو المغريون أو .. ؛ ولكن ازدهر وانبعث على أيدي المصريين أنفسهم ، وكذلك العراقي واليميني والسوداني .. وغيرها ، وهذا ناتج لظروف اجتماعية وسياسية وثقافية ودينية متعددة ، تتفاوت نسبها ويختلف تأثيرها من قطر لآخر .

وإذا كان الأدب العربي القديم ، أو الوسيط لم يزل محل الدراسة والبحث منذ وجوده وحتى هذا اليوم ، على مر التاريخ وتعاقب الأجيال ، كما أنه مشاع لجميع



أبناء الوطن العربي من الباحثين والدارسين ، لأنه مذكرة الأمة ، وتراثها التليد ، إذا كان ذلك فإن واقع الأدب المعاصر يختلف لأسباب إقليمية واجتماعية وثقافية . كما سبق . تحتم على أبناء الأوطان العكوف على أدبهم بالدراسة ، ونشره ، وإذاعته للآخرين .

وعلى ضوء ما سبق فإن الأدب السعودي جزء من تكويننا الثقافي والاجتماعي ، وتميزنا العربي والإسلامي ، ومن حق هذا الأدب على أبنائه أن يشبعوه دراسة ورصدا ، وأن ينشروه ويذيعوه ، وإيماننا مني بهذا الشيء فإنني أرجو أن أقوم بجزء من الواجب تجاه أدب وطني العزيز ثم خدمة أدبنا العربي عامة .

وقد جاءت الدراسة في مقدمة وتمهيد وبابين ثم خاتمة أتبع بملحق يضم تراجم الشعراء فثبت المصادر والمراجع ؛ فخصص التمهيد في إعطاء لمحة موجزة عن التراث السعودي قبل فترة الدراسة وذلك منذ بداية دعوة الشيخ محمد بن عبد الوهاب الإصلاحية وحتى تأسيس المملكة العربية السعودية ، كما تناول التمهيد عرضا لمصادر التراث السعودي مركزا في ذلك على عاملي الوفرة والتنوع .

ويلي التمهيد الباب الأول وفيه تم دراسة الأبعاد الموضوعية لشعر التراث السعودي وذلك في ستة فصول هي :

١ - الفصل الأول : البعد الديني وفيه تم استجلاء أثر الدين ودوره في بلورة الرؤية التراثية في مبحثين هما التسليم والقبول ثم النصح والإذكار ، وذلك كأنموذج حي يعطي تصورا كافيا عن تلك الرؤية الدينية الواسعة .

٢ - الفصل الثاني : البعد التاريخي ، وفيه درست القصيدة التراثية كمخرج من رحم التاريخ وحقائقه الثابتة في الحاضر والماضي ، وقد كان تشكيل ذلك في مبحثين هما التعزي بالماضي كوفاة الأنبياء والصالحين وسائر الناس السابقين ، أما المبحث الثاني فكان في إنجازات المرثي برصدها وتتبعها كجزء من المكونات التاريخية والتوثيقية .

٣- الفصل الثالث : البعد الإنساني ، وفيه تم الكشف عن القيم الإنسانية النبيلة في الرثاء السعودي من خلال مبحثين أولهما كان المواساة في أحداث إسلامية و ثانيهما المواساة في أحداث عالمية ، ووضح قيام المبحثين على بنية تقابلية تعكس الامتداد الإنساني في الرثاء السعودي وشموليته وانطلاقه غير المحدود .

٤- الفصل الرابع : البعد السياسي : حيث لم يكن الرثاء بمعزل عن الرؤية السياسية كجزء من التكوين البشري ، وقد برز هذا البعد في مبحثين جاءا في القضايا الوطنية أولاً وقضايا الأمة ثانيا كقضية فلسطين والبوسنة والهرسك .. وغيرها .

٥- الفصل الخامس : البعد الاجتماعي ، وقد جاء في مبحثين هما الروابط الاجتماعية أولاً ، وقضايا المجتمع ثانيا .

٦- الفصل السادس : البعد التأملّي ، وفيه تم تتبع النزعة التأملية ومحاولة استكشاف تكوينها في الرثاء السعودي من خلال المبحثين الآتيين :

أ ( فلسفة الموت والحياة .

ب) رثاء الذات .

وبهذا ينتهي الباب الأول ثم يليه الباب الثاني في الدراسة الفنية لشعر الرثاء السعودي وقد جاء في أربعة فصول هي :

١- الفصل الأول : ( بناء القصيدة ) ويتكون من ستة مباحث هي :

أ ( العنوان : لكونه أول العتبات الإبداعية للدخول في التجربة الشعرية ولأهميته الخاصة في الإبداع والنقد المعاصر .

ب) المطلع : وهو الوثبة الأولى للقصيدة ومرحلة الإشراف والكشف عن الرؤية الشعرية ، وفيه تم دراسة أنماط المطلع ونماذجه .

ج) حسن التخلص وقدرة الشاعر على الانتقال من المطلع إلى غرضه الأساس دون حدوث فجوة أو خلل .

(د) الترابط وفيه دُرس توالد الأفكار والمضامين الأساسية في القصيدة الشعرية ومدى الارتباط والتلاؤم بين تلك المضامين .

(هـ) الخاتمة .. من حيث أنواعها كأن تكون دعائية أو حكمية وما يتجلى فيها من قيم فنية .

(و) شكل الكتابة ، حيث أصبح شكل الكتابة في القصيدة المعاصرة ذا تأثير بالغ في خلق هيئة دلالية خاصة يراعيها المبدع ويلاحظها المتلقي في العملية الإبداعية .

٢- الفصل الثاني : ( اللغة ) وينقسم هذا الفصل إلى ثلاثة مباحث هي :

(أ) المستوى الصوتي ، وفيه تم دراسة تشكيل الصوت اللغوي عن طريق صفات الحروف والتكرار والتضعيف والهمس والجهر ، وغير ذلك من مكونات اللغة الصوتية.

(ب) المستوى التركيبي .. وفيه تهدف الدراسة إلى الكشف عن الظواهر المتكررة ودورها اللغوي كالتقديم والتأخير والحذف وتنوع الجملة .. إلخ .

(ج) المستوى الدلالي من حيث اختيار الألفاظ وأثرها وأنواعها ومواضعها ، والحقول المعجمية ودور كل ذلك في تقنية الدلالة وإبرازها .

٣- الفصل الثالث : ( الصورة الشعرية ) ويقع هذا الفصل في مبحثين هما الصورة الجزئية بهيئتها البلاغية المبسطة ثم الصورة الكلية أو المركبة التي تقوم على حركة الدراما أو حياة القصة فترسم مشهدا طويلا ومكثفا وتبلورها الحركة المتتالية والمتنامية في بنائها الفني .

٤- الفصل الرابع ( الإيقاع ) ويقع في ثلاثة مباحث هي الأوزان أولا وفيه تناولت الدراسة الأوزان الخليلية فالتفعيلية ثم أخيرا المازجة بين النوعين ، أما المبحث الثاني فهو ( الموسيقى الداخلية ) من حيث تنوعها ودورها الإيقاعي ، وانسجامها مع الأوزان ، ثم المبحث الثالث ( القوافي ) من حيث تنوعها وقيمتها الإيقاعية ومدى



حضورها في ذلك الشعر ، ثم أخيراً خاتمة الدراسة مشتملة على أبرز النتائج والمقترحات ، يليها ملحق يحتوي على تراجم موجزة للشعراء المدروسين وقد جعلته متأخراً حتى لا يثقل كاهل الدراسة ويطيلها ، واقتصرت فيه على التعريف الموجز لكثرة عدد الشعراء ولأن غالبيتهم من المترجم لهم والحاضرين في ذاكرة الإعلام والثقافة ، يلي الملحق المراجع وثبت المصادر ، ثم فهرس الموضوعات .

وفي نهاية هذه المقدمة وعرفاناً لأهل الفضل بفضلهم فإنني أتقدم بجزيل الشكر لكلية اللغة العربية بالرياض ، ممثلة في قسم الأدب وأعضائه الفضلاء على ما قدموه من عون وإسهام في إخراج هذه الرسالة .

أما المشرف على الرسالة الأستاذ الدكتور محمد بن سعد بن حسين فقد كان له الفضل الأول بعد الله في خروج هذه الرسالة وذلك بتوجيهه الدائم ومتابعته الجادة واستحثائه للهمة دائماً وأبداً بروح العالم المربي والوالد الحنون ، فله مني جزيل الشكر والتقدير ثم الدعاء بالتوفيق والسداد فجزاه الله عني خيراً الجزاء .



## المحتويات

تصدير .....	هـ
المقدمة .....	ز
التمهيد .....	١
١- لمحة عن الرثاء في الشعر السعودي من دعوة الشيخ محمد بن عبد الوهاب	
- رحمه الله - حتى منتصف القرن الرابع الهجري .....	١
٢- مصادر شعر الرثاء السعودي في زمن الدراسة .....	٢٧
الباب الأول : ( الأبعاد الموضوعية ) .....	٣٣
الفصل الأول: البعد الديني .....	٣٥
١- التسليم والقبول .....	٣٧
٢- النصيح والادكار .....	٥٥
الفصل الثاني: البعد التاريخي .....	٧٣
١- التعزي بالماضي .....	٧٤
٢- الإنجازات .....	٩٤
الفصل الثالث: البعد الإنساني .....	١٠٩
١- المساواة في الأحداث الإسلامية .....	١١٢
٢- المساواة في أحداث عالمية .....	١٣١

١٤٩ .....	الفصل الرابع: البعد السياسي
١٤٩ .....	١- قضايا الوطن
١٧٣ .....	٢- قضايا الأمة
١٩٣ .....	الفصل الخامس: البعد الاجتماعي
١٩٤ .....	١- قضايا المجتمع
٢٠٥ .....	٢- الروابط الاجتماعية
٢١٩ .....	الفصل السادس: البعد التأمل
٢٢٢ .....	١- فلسفة الموت والحياة
٢٣٣ .....	٢- رثاء الذات
٢٤٩ .....	الباب الثاني: (الأبعاد الفنية)
٢٥١ .....	الفصل الأول: بناء القصيدة
٢٥١ .....	١- العنوان
٢٦٥ .....	٢- المطلع
٢٨٣ .....	٣- حسن التخلص
٢٩١ .....	٤- الترابط
٣٠٣ .....	٥- الخاتمة
٣١٦ .....	٦- الشكل الكتابي
٣٢٥ .....	الفصل الثاني: (اللغة)
٣٢٨ .....	١- المستوى الصوتي

## المحتويات

ف

٢- المستوى التركيبي .....	٣٥٣
٣- المستوى الدلالي .....	٣٧٨
الفصل الثالث: (الصورة الشعرية) .....	٤٠٧
١- الصورة الجزئية .....	٤١٠
٢- الصورة الكلية .....	٤٢٣
الفصل الرابع الإيقاع .....	٤٣٥
١- الأوزان .....	٤٣٧
أ) الخليلية .....	٤٣٨
ب) التفعيلية .....	٤٤٨
ج) المزج بين الجمعين .....	٤٥٤
٢- الموسيقى الداخلية .....	٤٦١
٣- القوافي .....	٤٦٨
الخاتمة .....	٤٨١
ملحق تراجم الشعراء .....	٤٨٥
ثبت المصطلحات .....	٥٠١





## تمهيد

١- لمحة عن الرثاء في الشعر السعودي من دعوة

الشيخ محمد بن عبدالوهاب-رحمه الله-

حتى منتصف القرن الرابع الهجري

إن لكل أدب شخصيته الواضحة التي تصوغها ضوابط زمانية ومكانية محددة ، وإذا كانت شخصية الكاتب ذات أثر ملموس في الأدب فإن المملكة العربية السعودية قبل التوحيد أو ما نسميه الدور الثالث للحكم السعودي ليس من الصعب دراسة أدبها وإن اختلفت وتعددت بيئاتها سياسياً واجتماعياً وفكرياً واستقل كل إقليم أو بلد عن الآخر ، حيث إن تلك البيئات الصغيرة تتشابه تشابهاً كبيراً في واقعها السياسي والاجتماعي والفكري مما يعكس بالتالي أدبا واحدا نستطيع إدراك خصائصه وسماته المشتركة والتي تميزه عن خصائص وواقع الآداب في الأوطان العربية الأخرى كالعراق ومصر والشام وغير ذلك ، ووعاء الأدب السعودي مكانيا هو تلك الأقاليم التي تتألف منها المملكة العربية السعودية ولعل أبرزها قبل عهد التوحيد إقليم نجد وإقليم الحجاز وإقليم الأحساء ، وإقليم عسير أو الجنوب .

ومن هنا فإن الأسلم للباحث أن لا يدرس أقاليم الجزيرة منفصلة عن بعضها لما بينها من التشابه الكبير والراجع إلى أن النفوذ السعودي وما صاحبه من ثقافة دعوية في

فترات مده وجزره كان في هذه الفترة ينبسط على هذه الأقاليم أو ينكمش عنها بين الحين والآخر ، (( ويكفي أن الدعوة السلفية هي المؤثرة الفاعلة على قيام العصر الحديث في سائر أقاليم الجزيرة منذ بداية العصر الحديث ))<sup>(١)</sup> ، فقد صبغت الأدب بصبغة يستطيع تمييزها كل من يستقرئ العطاء الأدبي في جميع تلك الأقاليم ، كما أن الدراسة الإقليمية تفضي إلى تعددية وتشتية لا طائل من ورائها .

وإذا أردنا البحث عن أبرز عامل يميز شخصية ذلك الأدب ويعطيه طابعا خاصا فإننا نجده دعوة الشيخ محمد بن عبد الوهاب ، ويمكن اعتبارها المنطلق الحقيقي للأدب السعودي عام ١١٥٨هـ ، وهو العام الذي التقى فيه الشيخ محمد بن عبد الوهاب مع الإمام محمد بن سعود ، وهذه الدعوة قد (( عدها الباحثون ومؤرخو الفكر أمّا للنهضة العربية والإسلامية الحديثة ))<sup>(٢)</sup> فقد أحدثت تغيرا جذريا في الجزيرة العربية وأوجدت أرضية علمية تحاول تجاوز النمط التقليدي السائد إبان ظهورها ، وقد تنبه لأثرها ودورها كثير من المؤرخين والباحثين ، فطه حسين حينما تناول الحياة الأدبية في نجد حكم بضياعها ضياعا تاما إلى أواخر القرن الثامن عشر تقريبا ، وهذا الحكم وإن كنا نخالفه إلى حد ما إلا أن ما يهمنا فيه هو الإشارة إلى دور الدعوة السلفية والاقتناع بتأثيرها وفي مقام آخر نجده يقول : (( إن الباحث عن الحياة العقلية الأدبية في جزيرة العرب لا يستطيع أن يهمل حركة عنيفة نشأت فيها .. هذه الحركة هي حركة الوهابيين التي أحدثها محمد بن عبد الوهاب ))<sup>(٣)</sup>.

(١) شعراء مرحلة التقليد المتطور وشعرهم في المنطقة الشرقية : إبراهيم الفوزان ، ط ١ ، ( الرياض ، مطابع القصيم ، ١٤١٨هـ ) ص ٢٢ .

(٢) الأدب الحديث تاريخ ودراسات : محمد بن حسين ط ٥ ، ( الرياض ، مطابع الفرزدق ، ١٤١١هـ ) ، ص ٥٠ .

(٣) الحياة الأدبية في جزيرة العرب : طه حسين ، ط ١ ، ( دمشق ، ١٩٣٥م ) ( د.م ) ، ص ٣٦ .

كما نجد كثيراً من أساطين التاريخ والأدب قد تنبهوا أيضاً لأثرها في حياة الأمة العربية والإسلامية أجمع متجاوزة في ذلك حدودها الإقليمية فهذا الدكتور عمر عبد العزيز عمر في كتابه تاريخ المشرق العربي يقول : (( إن الدعوة الوهابية قد أحدثت نوعاً من اليقظة الفكرية كان العرب والمسلمون في أشد الحاجة إليها بعد هذا الجمود الفكري الذي سيطر عليهم فترة طويلة ))<sup>(١)</sup>.

كما يشير أحمد أمين في كتابه ( زعماء الإصلاح ) إلى عدم اقتصار الدعوة على الحجاز والجزيرة العربية ويقرر بأنها قد تعدتها إلى كثير من الأقطار الإسلامية<sup>(٢)</sup> وهذه الحركة الإصلاحية لم يقتصر أثرها على الحياة الدينية أو الفكرية وحسب بل تجاوز ذلك إلى سائر وجوه الحياة ، وقد كان للأدب نصيب لا يستهان به ، وهذا ما أجمع على تقريره والحكم به كل الراصدين والدارسين لتلك الحركة من أمثال محمد بن حسين وإبراهيم الفوزان ، وعبد الله الحامد ، وحسن الهويل وغيرهم .

فقد (( أوجدت [ الحركة الإصلاحية ] أول مدرسة أدبية في الجزيرة العربية في العصر الحديث في مجالي الشعر والنثر ، وقد بقيت آثارها بارزة على سائر المجالات ))<sup>(٣)</sup>.

والذين عنوا باستقراء الخصوصية الأسلوبية للخطب والرسائل قبل حركة الإصلاح يدركون عمق الأثر وليس ذلك مقصوراً على الخطب أو الرسائل بل إن الضعف كان شاملاً للغة والعلم والأدب ، وقد وجد ذلك من درس الواقع الأدبي قبل منتصف القرن الثاني عشر ، فعبد الله الحامد نجده في مبحث له بعنوان الشعر قبل منتصف القرن

(١) تاريخ المشرق العربي ، عمر عبد العزيز عمر ، ص ٨٧ .

(٢) زعماء الإصلاح : أحمد أمين ، ( مصر ، دار النهضة العلمية ) ، ص ٢٢ .

(٣) الأدب الحجازي الحديث بين التقليد والتجديد : إبراهيم الفوزان ، ط ١ ( القاهرة ، مكتبة الخانجي ،

الثاني عشر يقول : (( يمكن أن نقول مطمئنين أن اللغة والعلم والأدب قد انطمست منها المعالم وأصبحت البلاد تعيش أمية شديدة .. أما الشعر فهو في نجد عامي لا تجد فيه نامة من فصاحة ، أو أثارة من عروبة .. إن تحول الشعر العربي الفصيح إلى نبطي يدل على غربة شديدة بليت بها تلك الصحراء القاحلة ))<sup>(١)</sup> ، ونجد ناقداً آخر يقول : (( وعند تتبع التاريخ الأدبي في الجزيرة العربية سيجد الدارس أن الحركة الإصلاحية كانت نقطة تحول في جميع جوانب الحياة بما في ذلك الأدب والعلم والثقافة بوجه عام حيث ألفت الكتب وكتبت الرسائل ، ووجدت المناظرات بين العلماء ، وما ذلك إلا بسبب انطلاق الدعوة وامتدادها إلى الأقاليم المجاورة حيث تنبه لها الأنصار والخصوم وأسهموا جميعاً في بلورتها وإرساء كيانها ، فكان لابد لهذه التغيرات والتحولات من وسائل إعلامية كان من أبرزها الخطب والرسائل والأشعار ، التي كونت فيما بعد جذوراً حقيقية للأدب السعودي الحديث ))<sup>(٢)</sup> ، ومن هنا يتبين لنا خطأ من يقول إن بداية الأدب السعودي في القرن الرابع عشر الهجري ، لأنه بهذا القول يلغي الآثار الشعرية الغزيرة التي صاحبت قضايا المجتمع في الدولة السعودية الأولى والثانية ، ومن بين تلك الموضوعات موقف شعراء الدعوة السلفية التي شرقت وغربت في القرن الثالث عشر الهجري كما هي في أشعار الأنصار والخصوم وغير ذلك من هموم المجتمع السعودي ، وما رصدته الشعراء من الأفراح والأتراح في مجتمعهم في سائر البلاد السعودية أثناء ملها وجزرها منذ قيامها الفاعل سنة ١١٧٥هـ ، حيث شكل تيار الإصلاح الإسلامي الذي طبقه ونشره حكام هذه البلاد الروح الجديدة التي سرت في جسد الأمة العربية وشكل مع التيار العالمي القادم من الغرب سنة ١٢١٣هـ البداية الحقيقية لقيام النهضة الحديثة في الأدب العربي .

(١) الشعر في الجزيرة العربية خلال قرنين (١١٥٠هـ - ١٣٥٠هـ) : عبد الله الحامد ، ط ١ (الرياض ،

مطابع الإشعاع ، ١٤٠٢هـ) ص ٨١.

(٢) بحث مخطوط للدكتور حسن الهويمل بعنوان ( المؤثرات الفنية في الشعر السعودي الحديث ).



وقد نشط الشعر وهب الشعراء لمناصرة الدعوة وشرح أفكارها (( واستطاع الشعر في نجد بواسطتها أن يشب عن الطوق .. واستطاع أن يكسر الجمود ، ويتخذ مناحي كثيرة من الاتجاهات فتفجرت مواهب الشعراء ))<sup>(١)</sup> . ولم يكن ذلك مقصوراً على شعراء وسط الجزيرة ، ومن ذلك أرجوزة أحمد الحفظي التي نظمها في مدح الإمام وشرح أفكار دعوته وبيان نبيلها ، ومطلعها :

شيخ الهدى محمد المحمدي      الحنبلي الأثري الأحمدي<sup>(٢)</sup>

كما وجدت قصائد المناقضات التي كان يرد بها شعراء الدعوة على المناوئين والأعداء ، وكان أغلب تلك القصائد رداً على قصائد في سب الإمام أو الاستهانة بدعوته ، فهي بالتالي شبيهة بالنقائض الموجودة في تاريخ الأدب العربي على مر عصوره السابقة ، وكان من أبرز شعرائها حسين بن غنام وأحمد بن مشرف وسليمان ابن سحمان .. وغيرهم .

وكذلك ازدهر المديح لحاجة الدعوة إليه فأنشأ الشعراء القصائد في مدح الإمام ورجال الدعوة من آل سعود كما وصفوا معاركهم وفتوحاتهم وأشادوا بها . وكذلك رثى الشعراء موتاهم الذين سقطوا في ميدان الشرف والكرامة وأرخصوا نفوسهم في سبيل إعلاء كلمة الدين وردع البغاة والمعتدين .

يقول طه حسين متحدثاً عن أولئك الشعراء وشعرهم : (( ليس من الممكن أن يقال إنهم جددوا في الشعر وأحدثوا فيه ما لم يكن ؛ ولكنهم على كل حال عادوا به إلى الأسلوب القديم وأسمعونا في القرن الثاني عشر والثالث عشر في لغة عربية فصيحة هذه النغمة العربية الحلوة التي لم تكن تسمع من قبل ، هذه النغمة التي لا

(١) شعراء مرحلة التقليد المتطور وشعرهم في المنطقة الشرقية ، إبراهيم الفوزان ، ص ٢٦ .

(٢) المصدر السابق ، ص ٢٧ .

يقلد صاحبها فيها أهل الحضر ولا يتكلف فيها البديع ، وإنما يبعثها حرة ويحملها كل ما تجيش به نفسه من عزة وطموح إلى المثل الأعلى ورغبة قوية في إحياء المجد القديم))<sup>(١)</sup>.

وعند تتبع أغراض الشعر نجد الرثاء والبكاء قد نال نصيباً كبيراً من إبداع الشعراء وإن قل كما عن الأغراض الأخرى كالمدح والوصف ، ولعل مرد ذلك إلى ما لاقته الدعوة من الاضطهاد المتكرر الذي يصل إلى قمته في مثل نكبة الدرعية ويستمر إلى أدنى من ذلك في الحروب والمعارك وما يحدث فيها بين الأنصار والخصوم ، ويدعم هذا التعليل غلبة الرثاء في إقليم نجد وما حوله ، مركز الدعوة وبؤرة انطلاقها ، ولهذا نجد أغلب الرثاء في الأئمة العلماء والقادة والأمراء ، وما حدث في نكبة الدرعية ، أما رثاء الأقارب والأصدقاء فهو أقل من ذلك ، وشييه بإقليم نجد في ذلك كل من الأحساء والجنوب ، وإن كانت الأولى يقل فيها غرض الرثاء ، ولعل ذلك كان ذا صلة بلين العيش وتوفر النعمة<sup>(٢)</sup> ، أما الحجاز فإنه أقل الأقاليم رثاء ولعل ذلك بسبب وجود الحرمين وما كانت تعيشه المنطقة من الاستقرار .

ومن الملفت للنظر كثرة الرثاء لدى شعراء القطيف ؛ وذلك لنظرية الألم الشيعي مما دفع بعض الباحثين إلى المبالغة والقول بأنه يعدل ما قيل في جميع أقاليم الجزيرة العربية<sup>(٣)</sup> الأخرى ؛ وهذا القول يحتاج إلى مزيد تأمل وتمحيص حيث إن أغلب ذلك ليس رثاء واقعياً يندرج تحت مفهوم الرثاء في المصطلح الأدبي ، ولكنه من توظيف واستلهام التاريخ الماضي ، إذ أن أغلبه في آل البيت كالحسين بن علي - رضي الله عنه - وجعفر وزيد وغيرهم .

(١) ألوان : طه حسين ، ( القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٥٨م ) ، ص ٤٦ .

(٢) انظر ( الشعر في الجزيرة خلال قرنين : عبد الله الحامد ص ٤٥٣ ) .

(٣) انظر ( الشعر في الجزيرة خلال قرنين : عبد الله الحامد ص ٣٢٧ ) .

## ١ - رثاء العلماء

لقد كان أكثر رثاء الشعراء في العلماء على خلاف ما نجده في المراحل الأدبية الأخرى ؛ حيث يكون رثاء الأمراء والقادة أكثر ، وهذا من آثار الدعوة الإصلاحية ، ومن أبرز العلماء المرثيين الإمام محمد بن عبد الوهاب ومن هذا الرثاء ما قاله الشاعر المؤرخ حسين بن غنام :

إلى الله في كشف الشدائد نفزع      وليس إلى غير المهيمن مفزع  
لقد كسفت شمس المعارف والهدى      فسالت دماء في الخدور وأدمع<sup>(١)</sup>  
وأول ما نلاحظه في هذه المرثية مقدمتها الموضوعية التي تناسب موضوعها ، وهذا يدل على تحرر الشاعر من التقليدية والإتباع وعدم وقوعه في محاكاة منهج القصيدة القديمة ، والقصيدة وإن غلبت عليها التقريرية والأسلوب الخطابي إلا أنها لا تخلو من بعض الصور الجميلة كقوله :

فأضحت به السمحاء يسم ثغرها      وأمسى محياها يضيء ويلمع  
وجرت به نجد ذبول افتخارها      وحق لها بالألمعي الترفع<sup>(٢)</sup>  
والسمحاء هي الشريعة المحمدية وهو توظيف للقول المشهور على ألسنة الخطباء ( الشريعة السمحاء )<sup>(٣)</sup> .

ولا نجد في القصيدة ما يصور حال الشاعر أو ينقل معاناته التي كان من المفترض أن تكون بارزة إزاء وفاة إمام الدعوة ومؤسسها وشيخ شاعرنا العالم المؤرخ حسين بن غنام ، بل إن القصيدة جميعها تدور في تمجيد الإمام وتعداد مناقبه وفضائله

(١) شعراء مرحلة التقليد المتطور وشعرهم في المنطقة الشرقية ، إبراهيم الفوزان ، ص ١٤٠ .

(٢) المصدر السابق .

(٣) هذا التعبير خاطئ والصواب (( الشريعة السمحة )) انظر : التحرير الأدبي لحسين علي محمد ، ط ١

(الرياض ، مكتبة العبيكان ، ١٤١٧هـ) ، ص ٣٦ .

ولا يعني ذلك انتقاص شأن القصيدة في أسلوبها أو عناصرها الفنية الأخرى، بل إن من تناولها بالبحث والتحليل قد أشاد بها وأعلى من شأنها كقول الدكتور إبراهيم الفوزان عنها (( إحدى روائع الرثاء في العصر الحديث ))<sup>(١)</sup> ثم إن الرثاء في أصله مدح للميت .

ومن رثاء العلماء ما قاله الشاعر حسن بن أحمد الضمدي في الشيخ أحمد بن محمد بن إدريس ومطلع مرثيته :

جهد المتيم بعد البين أن يقفا	مستعطفا مربعا بالرقمتين عفى
أكرم بها بقعة حل الحبيب بها	فنحوها القلب لا ينفك منعطفها
كيف السلو ولي عين مسهدة	ومدمع عنده والجفن قد وكفا
فلا تلمني إذا ذاب الفؤاد أسى	لا يشتكي الوجد إلا من له عرفا <sup>(٢)</sup>

ويستمر الشاعر بهذه المقدمة طويلا لتصل إلى ما يقارب خمسة عشر بيتا من قصيدته ، وهذه المقدمة التقليدية التي تنزع منزعا وجدانيا قد لا تناسب الرثاء كمناسبتها للغزل أو المدح أو الوصف أو غير ذلك ، ولهذا نجد أغلب مطالع المراثي على مر تاريخنا الأدبي تكون مناسبة للرثاء فتأتي في المصيبة الكبيرة والحادث الجلل ، أو في الفناء وعدم الخلود ، أو ما كان حول ذلك ، غير أن الشاعر المبدع يستطيع أن يوظف هذه المقدمة الوجدانية ويستغلها استغلالا مناسبا ، كما فعل الضمدي هنا حيث جعل محور المقدمة ( الفراق ) وما يسببه من اللوعة والأشجان ، ولم يترسل في اللغة الغرامية أو الغزلية ولكنه كثف لغة حزينة باكية تحمل الهم والشوق والعناء النفسي بعد الغيبة والفراق ، وهذا المعنى (( الفراق )) مشاع بين الرثاء والغزل بل إنه

(١) شعراء مرحلة التقليد المتطور وشعرهم في المنطقة الشرقية ، إبراهيم الفوزان ، ص ١٤٠ .

(٢) التاريخ الأدبي لمنطقة جازان : محمد العقيلي ، ط ١ ، ( جازان ، نادي جازان الأدبي ، ١٤١٣هـ ) ،



في الأول أكد لكونه حقيقة وواقعا على حين أنه قد يكون في الثاني خيالا وتوهما .  
ومن هنا يدرك السر في كثافة المقدمات الوجدانية التقليدية عند شعراء المدائح النبوية التي وإن صارت فنا مستقلا إلا أنها في الأساس فكرة رثائية وجزءا من الرثاء في شعرنا القديم والحديث ، وبعد مقدمة الشاعر الطويلة يخلص إلى تمجيد المرثي والثناء عليه وأنه نال الحظ الأوفر في العلم والإيمان مضمنا ذلك شيئا من النمط الوعظي والنصح ومنها :

بيدي لنا من معاني قول خالقنا      ما فيه للمهتدي الأواء أي شفا  
فذاك فيض من الخلاق أعطيه      فلا تفتش فيما ناباه الصحفا  
أحيى لنا سنة المختار من مضر      وحسبنا ما يقول المصطفى وكفى<sup>(١)</sup>

ومن روائع رثاء العلماء ما قاله شاعر الدعوة السلفية الشيخ سليمان بن سحمان في رثاء شيخه عبد اللطيف بن عبد الرحمن بن حسن آل الشيخ سنة ١٢٣٩هـ :

تذكرت والذكرى تهيج البواكيا      وتظهر مكنونا من الحزن ثاويا  
معاهد كانت بالهدى مستنيرة      وبالعلم يزهور ريع تلك الروايا  
أراضيها بالعلم والدين قد زهت      وأطواد شرع الله فيها رواسيا  
فما كان إلا برهة ثم أطبقت      علينا بأنواع الهموم الروازيا<sup>(٢)</sup>

وقد صدر الشاعر قصيدته بهذه المقدمة القوية التي يتبادر إلى أذهان من يسمعها أنه قد حدثت مصيبة كبيرة أتت على كل شيء ولم تبق بعدها ذكراً ولا أثراً ، فيستخدم لغة الجمع للتعظيم لما حدث ( البواكي ، معاهد ، الروابي ، أراضيها ، رواسي ،

(١) المصدر السابق ، ٨٢٤/٢ .

(٢) عقود الجواهر المنضدة الحسان : سليمان بن سحمان ، ( الرياض ، مطابع مؤسسة الدعوة الإسلامية ) ،



أطواد ، الهجوم ، الروازي ) فالحزين المتذكر ليس باكيا واحدا ولكنه جمع كبير من البواكي ، والأماكن المفقدة المتأثرة ليس معهدا ولكنها جمع من المعاهد وجمع من الأراضي .. إلخ .

إن الشاعر يدرك أنه لا يرثي عالما يجد في غيره العزاء والألفة ، ولكنه يرثي مرجع العلماء ورئيس القضاء ، كما يزيد من الانفعال بهذا الإدراك أن الفقيد شيخ شاعرنا وأستاذه القريب من نفسه والخليص إلى روحه ، ثم يمضي الشاعر بعد مقدمته السابقة إلى تعداد فضائل المراثي وبيان منزلته العلمية والاجتماعية ، وما كان له من دور في ردع المنكرات والرد على الطغاة والأعداء :

فبعد اللطيف الخبر أوحده عصره      إمام هدى قد كان لله داعيا  
تصدى لرد المنكرات وهدهما      بنته عداة الدين من كل طاغيا<sup>(١)</sup>

ويستمر في ذلك ليصل إلى تعزية المسلمين والدعاء له ، فكان التمجيد السابق والفضائل المذكورة موجبة للتعزية والدعاء لتسبك القصيدة في وحدة شعورية متتابعة :

سقى الله رمسا حله وابل الرضى      وهطال سحب العفو من كل غاديا  
وأسكنه الفردوس فضلا ورحمة      وألقه بالصالحين المهاديا  
فيا معشر الإخوان صبرا فإنما      مضى لسبيل كلنا فيه ماضيا<sup>(٢)</sup>

أما رائد الشعر السعودي الحديث محمد بن عبد الله بن عثيمين فنجد له قصيدتين في رثاء العلماء ، الأولى في الشيخ عبد الله بن عبد اللطيف آل الشيخ مفتي الديار النجدية المتوفى سنة ١٣٣٩هـ ، ومطلع القصيدة :

(١) المصدر السابق .

(٢) عقود الجواهر المنضدة الحسان : سليمان بن سحمان ، ( الرياض ، مطابع مؤسسة الدعوة الإسلامية ) ،

لمثل هذا الخطب فلتبك العيون دما      فما يماثله خطب وإن عظما  
كانت مصائبنا من قبله جللا      فالآن جب سنام المجد وانهلما  
سقى ثرى حله شيخ الهدى سحب      من واسع العفو يهمي ويلها ديا  
شيخ مضى طاهر الأخلاق متبعا      طريقة المصطفى بالله معتصما<sup>(١)</sup>

ثم يذكر مآثر وأعمال الشيخ معظما من شأنه ومكبرا من أثره :

نعى إلينا العلا والبر مصرعه      والعلم والفضل والإحسان والكرما  
هذي الخصال التي كانت تفضله      على الرجال فأضحى فيهم علما<sup>(٢)</sup>  
ويجعل بعد ذلك ما تبقى من قصيدته في الحكمة والتي يهدف من ورائها إلى  
النصح والإرشاد :

إن الحياة وإن طال السرور بها      لا بد يلقي الفتى من مسها ألما  
فخذ لنقلتك الآتي المصير لها      زادا فما ألحق الباقي بمن قلما  
لا بد من ساعة يبكى عليك ولا      تدري بمن قد بكى أو شق أو لطما<sup>(٣)</sup>

وعند تتابع العطاء الأدبي نجد عددا كبيرا من قصائد الرثاء في رثاء الشيخ محمد  
بن عبد الوهاب وأبنائه وأحفاده من العلماء الذين واصلوا نهج الشيخ وساروا على  
طريقته في نشر الدعوة ومحاربة البدع والمنكرات والحفاظ على صفاء العقيدة وخلوها  
من الشرك والانحراف .

وإذا كانت أسرة آل الشيخ في نجد قد حظيت بنصيب كبير من الرثاء لما لها من  
مكانة علمية ولكثرة العلماء فيها ، فإننا نجد في الأحساء أسرة ( آل مبارك ) و ( آل  
حفظي ) في عسير وقد حاز كل من الأسرتين مكانة علمية مرموقة وتوارث أبناؤهما

(١) العقد الثمين : محمد بن عثيمين ، ط ٣ ، ( الرياض ، مطابع الهلال ، ١٤٠٠ هـ ) ، ص ٤٦١ .

(٢) المصدر السابق .

(٣) المصدر السابق ، ص ٤٦٣ .

العلم والتعليم ، كما وجد فيهما عدد من العلماء الذين رثاهم الشعراء ، ومن أولئك العلماء الشيخ عبد الله بن الشيخ عبد اللطيف آل مبارك ، الذي رثاه عدد من الشعراء ومن ذلك ما قاله الشاعر عبد الله بن علي آل عبد القادر ، ومطلعها :

لقد عفت من ديار العلم آثار      فأصبح العلم لا أهل ولا دار  
يا زائرين ديار العلم لا تفدوا      فما بذاك الحمى والدار ديار  
ترحل القوم عنها واستمر بهم      مشمر من حداة البين سيار<sup>(١)</sup>

بهذه العاطفة الحزينة الباكية بدأ الشاعر قصيدته ، فالمرثي بموته وفقده ذهب وفقد العلم ، ولا شك أنها بداية قوية يتحول الشاعر فيها من رثاء الشخصية إلى رثاء معان عامة ، كان المرثي رمزا لها ، فهو لا يريد أن يقول فقد العالم الكبير الجهبذ .. ، ولكن المفقود العلم لتكون الدلالة أكد والتأثير أعم وأشمل ، ولهذا (( يسمي أهل الأحساء هذه القصيدة مرثية العلم )) ، ثم تزداد لوعة الشاعر وإحساسه بالفقد وتبلغ حالته قمة التألم ليصبح فاقدا جميع الخلق ( فما بذاك الحمى والدار ديار ) ، وترفع حداة القلق والاضطراب حتى يفقد العوي بواقعه الزماني والمكاني :

تبكي السماء عليهم وهي كاسفة      لا الشمس شمس ولا الأقمار أقمار  
والأرض من بعدهم ثكلى مرزأة      يعلو لها من زفير الوجد إعصار<sup>(٢)</sup>

فيجرد مظاهر الكون الطبيعية ويجعلها متأثرة باكية معه ، ليجسد بالتالي رؤيته القائمة على تغير وتأثر كل شيء بعد موت المرثي إعظاما وإكبارا لذلك الفقد ويتجه بعد المقدمة إلى بيان منزلة الشيخ وتفوقه العلمي ؛ وقدرته على الرد والمناظرة وما إلى ذلك :

(١) شعراء هجر : عبد الفتاح الحلو ، ( دار العلوم للطباعة والنشر ، ١٤٠١هـ ) ص ٢٧٥ .

(٢) المصدر السابق .

له الإمارة في أهل اللسان كما      له الصدارة إن لاقتنه أحبار  
بحر من العلم قد جفت مشارعه      جم الدراري بعيد القعر تيار  
فخر المدارس لا يؤتى بمسألة      إلا لها منه قرآن وأخبار  
زين المجالس مسلاة المجالس عن      همومه وهو بالخيرات أمار  
آل المبارك حاز السبق أولكم      فهل لكم بعده في الناس إسفار<sup>(١)</sup>  
وفي البيت الأخير نجده يتجه إلى أسرة الشاعر - المعروفة بالعلم - ليحثها ويستثير  
همة أبنائها في مواصلة الحرص على العلم وحفظه وعدم إضاعته في أبيات كثيرة ليصل  
بعد ذلك إلى ختام قصيدته بالصلاة على النبي - صلى الله عليه وسلم - .

## ٢- رثاء الأمراء

ويلي رثاء العلماء في الحضور ولا يختلف عنه كثيرا في الأسلوب ومن روائع  
ذلك الرثاء ما قاله الشاعر ( الكبير ) أحمد بن علي بن مشرف في الإمام فيصل بن  
تركي :

على فيصل بحر الندى والمكارم      بكينا بدمع مثل صوب الغمام  
إمام نفى أهل الضلالة والخنا      بسمر القنا والمرهفات الصورام  
فكم فل من جمع لهم جاء صائلا      وأفنى رؤوسا منهم في الملاحم<sup>(٢)</sup>

وجميع القصيدة تستمر في هذا الثناء والإطراء من شأن الإمام ؛ ولا ند فيها ما  
يصور حزن الشاعر أو عظم المصيبة ، ثم ينتقل بعد ذلك إلى الثناء على خلفه الأمير  
عبد الله بن فيصل ، وكأن في ذلك العزاء والتسلية حيث يقول :

(١) شعراء هجر : عبد الفتاح الحلو ، ( دار العلوم للطباعة والنشر ، ١٤٠١ هـ ) ص ٢٧٦ .

(٢) ديوان ابن مشرف : ط ١ ، ( الرياض ، دار الشبل للنشر والتوزيع ) ، ( د.ت ) ، ص ٩٧ .

فلا جزع مما قضى الله فاصطبر      ولا ستسلو مثل سلو البهائم  
 فلما تولى خلف الملك بعده      لنجل خليف بالإمامة حازم<sup>(١)</sup>  
 وفي قصيدة أخرى قالها ابن مشرف بعد وفاة الإمام فيصل وسلك فيها مسلك  
 قصيدته السابقة حيث ذكر شمائل ومناقب الإمام فيصل ثم انتقل إلى الثناء على ابنه  
 عبد الله .

وقائلة أقصر فما بعد فيصل      لذي أدب حظ فماذا تحاوله  
 أترغب في نظم القريض وجسمه      مواري بقبر غيبته جنادله  
 فقد ورث المجد المؤئل والندی      لنجل زكت أخلاقه وشمائله<sup>(٢)</sup>  
 وفي القصيدة الكثير من الثناء والتمجيد للإمام فيصل بن تركي وابنه عبد الله ،  
 ومن المؤسف جدا أننا لا نجد لهذا الشاعر الكبير غير ذلك في الرثاء ، سوى مذكره  
 عرضا في نكبة الدرعية وما فعله بها جيش إبراهيم باشا .

ومع قلة رثائه فقد لفت النقد عدم إجادته فيه مع أن شعره في الأغراض  
 الأخرى قد تألق وسما به ، والشاعر فيما يبدو يجيد من أغراض الشعر ما يتصل بالقوة  
 ولذلك يجيد في المدح ووصف الفتوح والمعارك ، ويحسن التحريض ، لكن زنده يكل  
 في الرثاء ، فهو لا يحسن الرثاء ، مات فيصل بن تركي الذي مدحه الشاعر بأكثر من  
 ثلاثين قصيدة فلم يستطع أن يقول فيه غير أحد عشر بيتا ، ليس فيها روح الحزن أو  
 البكاء ، يقول ابن حسين في هذه القصيدة (( ونستطيع أن نقول أن ابن مشرف لم  
 ينفعل بالحدث ولم تستجب له مشاعره وإحساساته ، الأمر الذي أملى عليه فيها مثل  
 قوله :

(١) المصدر السابق ، ص ٩٨ .

(٢) المصدر السابق ، ص ٨٨ .



فدونك أبياتا حوت كل مدحة فأضحت كمثل الدر في سلك ناظم  
ولم يتضح في هذه القصيدة من خصائص الرثاء سوى المطلع ، على ضعف  
فيه<sup>(١)</sup> ، غير أن مما لا ينبغي الغفلة عنه أن وفاة الإمام فيصل بن تركي كانت عام  
١٢٨٢ هـ ووفاة ابن مشرف كانت عام ١٢٨٥ هـ ، فلعل لكبر سن ابن مشرف أثناء وفاة  
الإمام وفقده بصره آخر حياته أثر على خمول شاعريته عموما وسبب في عدم اكترائه  
أو تألق رثائه في الإمام فيصل بن تركي .

ومن رثاء الأمراء ما قاله الحسن بن أحمد الضمدي في رثاء الأمير علي بن حيدر  
ومطلع قصيدته :

حتى متى لعظيم الذنب تحتقر تسعى للهو شديد ليس تنزجر  
وما سعت لطاعات الإله لكي تجزى الجنان وتكفى دائما سقر<sup>(٢)</sup>  
وبهذه المقدمة الوعظية المليئة بالنصح والإرشاد والتذكير بالموت وعدم الغفلة  
إلى الدنيا والركون إليها يستمر الشاعر حتى يستأثر ذلك بثلاث قصيدته تقريبا ليخلص  
بعده إلى مدح المرثي والإشادة به :

فإنه الأسد المقدام يوم وغى فسل عداء إذا في الحرب قد حضروا  
وسل وقائعه في كل ناحية فعندها ينفصح للمنطق الخبر<sup>(٣)</sup>  
ويستمر في مدحه بالشجاعة والإقدام والفتك بالأعداء لينتقل بعد ذلك إلى  
كرمه وجوده :

أروى القواضب منهم فهي ناهلة من الدماء فلا تبقي ولا تذر

(١) الالتزام الإسلامي في الأدب : محمد بن حسين ، ص ٢٠١ .

(٢) التاريخ الأدبي لمنطقة جازان : محمد العقيلي ، ٨١٥/٢ .

(٣) المصدر السابق ، ٨١٦/٢ .

وكان غيثا عطايا مضاعفة      كم نيل بالجود منها التبر والدرر<sup>(١)</sup>  
ولا نجد في القصيدة رثاء ذاتيا يصور حال نفس الشاعر وينقل آلامه وأحزانه ؛  
كما أن المقدمة الوعظية الطويلة التي عرجنا عليها آنفا أتت قبل رثاء الميت ، والعادة  
الغالبة أن يكون الوعظ والنصح وما يدخل في ذلك من الحكمة وخلاصة التجارب في  
آخر الرثاء ، ولكن لعل الشاعر هنا كان جل اهتمامه النصيح والإرشاد واستغل مناسبة  
موت المرثي من أجل ذلك ؛ ويعضد هذا تقدم الوعظ والنصح وتفوق أبياته على باقي  
القصيدة ، كما يعضده غياب تصوير أحزان الشاعر ومعاناته .

أما رائد الشعر السعودي الحديث محمد بن عثيمين فإننا نجد أغلب رثائه ما قاله  
في الأمراء ومن ذلك قصيدتان في رثاء حاكم قطر الشيخ قاسم بن محمد آل ثاني سنة  
١٣٣١هـ ، نعرض إحداهما .. حيث يقول في مطلعها :

لعمرك ما يوم قضى فيه قاسم      على الناس إلا مثل يوم التزاحم  
أجل إنه والله ما مات وحده      ولكنه موت العلا والمكارم<sup>(٢)</sup>  
فالمصيبة كبيرة جدا بموت المرثي ، حتى إن الحدث يشبه يوم التزاحم ، ويؤكد  
ذلك في البيت الثاني بـ ( أجل ) ثم ( إنه ) ثم القسم ، ثم النفي ( ما مات وحده )  
ليأتي بعد ذلك بتعليل منطقي للتشبيه والقسم والتوكيد المتقدم ، فموت المرثي موت  
للعلا والمكارم ، وهذا من المعاني التقليدية الجميلة ، وسر جمالها يكمن في قوة  
وجزالة المعنى<sup>(٣)</sup>.

ويستمر ابن عثيمين في وصف حروب المرثي ، ولقائه لتلك الحروب من غير  
هيبة ولا ذلة ، ومن جميل ما تضمنته القصيدة اعتراف الشاعر بعطايا المرثي وما كان

(١) التاريخ الأدبي لمنطقة جازان : محمد العقيلي ، ٨١٦/٢ .

(٢) ديوان العقد الثمين ، ص ٤٥٦ .

(٣) إذا كان الشاعر يقصد تشبيه موت المرثي بيوم القيامة فهذا لا يجوز ويعد مخالفة شرعية .

ينعم به عليه وهذا من الاعتراف لأهل الفضل وشكرهم عليها :

وهيأت لي يابن الأكارم حسرة      تردّد ما بين الحشا والحيّازم  
فلا تحسبني غافلاً أو مضيعاً      أياديكم اللاتي كصوب الغمام<sup>(١)</sup>  
وفي قصيدته الأخرى نجد المعاني نفسها ، كما نجد ذلك في رثائه للإمام عبد  
الرحمن بن فيصل - رحمه الله - وعبد الرحمن بن قاسم آل ثاني ، فالشبه كبير جداً بين  
جميع مرثيته التي قالها في الأمراء ، (( بل إن الألفاظ تتشابه في الغالب إن لم تتماثل  
لولا اختلاف طريقة نظم الكلام ، فقاسم بن ثاني والشيخ عبد الله والإمام عبد  
الرحمن كل واحد منهم كافل الأيتام وذخيرة الأنام .. ))<sup>(٢)</sup> وهذا ما دفع بعض  
الباحثين إلى الجزم بأن ابن عثيمين (( لم يكن يحتفل بقصيدة الرثاء ))<sup>(٣)</sup> ولا يعطيها من  
الأهمية والاعتناء ما يعطي المدح مثلاً .

### ٣- رثاء الأقارب والأصدقاء

يتميز رثاء الأقارب والأصدقاء بالحرقة الشديدة واللوعة الصادقة ( وهو أولى  
أنواع الرثاء بهذه التسمية لأن الجرح في قلب الشاعر ، والمصيبة في ذاته أو في بيته )<sup>(٤)</sup>  
ولكننا نجد هذا الرثاء قليلاً جداً في تراثنا الشعري ، وقد استوقف ذلك بعض دارسي  
الأدب السعودي ، (( لعل من الغرابة بمكان أن نقول إن رثاء الأسرة والأصحاب لم  
يكن في الشعر السعودي إلا نزرًا قليلاً ، ونحن نقف أمام هذه الظاهرة حائرين .. ))<sup>(٥)</sup>

(١) ديوان العقد الثمين ، ص ٤٥٦ .

(٢) محمد بن عبد الله بن عثيمين شعره ونثره : محمد بن حسين ، ط ١ ، ١٤١٢ هـ ، ص ٨٩ .

(٣) الحركة الأدبية في المملكة العربية السعودية : بكري شيخ أمين ، ط ٢ ، ( بيروت ، ١٩٧٨ م ) ، ( د.م )  
ص ٢٦١ .

(٤) المصدر السابق ، ص ٢٦١ .

(٥) المصدر السابق ، ص ٢٦٤ .

ولكن هذه الملاحظة قد تكون سابقة لنشر الدواوين الأخيرة في الشعر السعودي .  
ومن الدرر النفيسة ما قاله الشاعر عبد العزيز بن عبد اللطيف المبارك في رثاء والده ، وقد نعتها أحد الدارسين بقوله : (( قد أنشد أروع قصيدة معاصرة في الشعر المعاصر قالها ابن في رثاء والده ))<sup>(١)</sup> ومنها :

يا بدر من أنباك أن أخاك قد أضنى عليه يومه المتحتم  
حتى غدت محاددا لفراقه ومن الكسوف عليك ثوب أسحم  
أجهلت أم أنسيت من فرط الجوى أن الحداد على الرجال محرم<sup>(٢)</sup>  
ولا ندري هل الكسوف الذي ذكره من باب التصوير الخيالي ، أم أنه حقيقة  
كونية وقعت بعد وفاة والده فاستغل ذلك ووظفه في رثائه ، حيث إننا لا نملك ما يؤكد  
ذلك أو ينفيه ، ولكنه على أي من الحالين يدل على إبداع الشاعر وتفوقه البلاغي ،  
حيث اتجه إلى مخاطبة البدر والتحدث إليه ليجد في إنارته وارتفاعه ويعدده أيضا معادلا  
موضوعيا لوالده .

كما نجد في قصيدته ما يصور شدة حزنه وألمه الشديد لفراق والده :

إن كان قد جل المصاب عن العزا فمن الأسى والحزن قدرك أفخم  
أبتي ليهنك أن غدت مجاورا ربا كريما جاره لا يهضم  
يا رب إن الأمر جل كما ترى والصبر قل وأنت منا أرحم  
أفرغ على قلبي الحزين من الجوى صبرا جميلا فهو نعم المرهم<sup>(٣)</sup>  
والأبيات تعكس حالة الاضطراب والفرع التي يعيشها الشاعر جراء فقد والده ،  
فلما يقل ( فمن الأسى والحزن قدرك أفخم ) نجده بعد ذلك قائلاً : ( والصبر قل .. ) ،

(١) شعراء مرحلة التقليد المتطور وشعرهم في المنطقة الشرقية ، إبراهيم الفوزان ، ص ١٢١ .

(٢) شعراء هجر : عبد الفتاح الحلو ، ص ٢٠٨ .

(٣) المصدر السابق ، ص ٢٠٩ .

وكما تصور القصيدة حال الشاعر فإنها تزخر بعدد من الحكم والأبيات الوعظية مثل :

وإذا أتى المرء الحمام فماله      متأخر عنه ولا متقدم  
والناس سفر والزمان مطية      والعمر بيد والقبور مخيم<sup>(١)</sup>

ونشاهد كيف استمد الشاعر مصادر صورته من بيئته الطبيعية ( سفر ، بيد ، مطية ، مخيم ) في تشبيهات بليغة نظمها في تقسيم رائع .

ومن رثاء الزوجات ما قاله شاعر المدينة المنورة عبد الحق رفاقت ، الذي توفيت زوجته على أثر سفره إلى مكة المكرمة :

اليوم بدل صفو العيش بالنكد      وفتت الحادثات السود في عضدي  
وافتني اليوم أنباء شقيت لها      من ( المدينة ) أوهى ذكرها جلدي  
فقدت زينب لا أنسى فضائلها      رزئت فيها بفقدي خير مفتقد<sup>(٢)</sup>

ونلمس من الأبيات عظيم حزن الشاعر مما يدل على أنه كان يعيش مع زوجته حياة زوجية هادئة يملؤها الحب والوداد ، وقد أفصح عن شيء من ذلك في مثل قوله :

ترعى حقوقى ولم ترهق مطالبها      نفسي وقد منيت بذات الفقريدي  
لو ينفع الدمع ثأري كنت أشربه      لا ينفع الدمع نار الحزن والكمد<sup>(٣)</sup>

ويبدو أن الشاعر يسترسل مع الماضي بذكرياته المبهجة والمخزية ، فنقف على خطوة جديدة يحاسب فيها الشاعر نفسه ويتحسر على بعض التصرفات السابقة ، وذلك في قوله :

لو عاجل العقل في لطف قضيتها      لما انتهى أمرها للشر والنكد

(١) المصدر السابق .

(٢) الأدب الحجازي الحديث بين التقليد والتجديد : إبراهيم الفوزان ، ٢٠٧/١ .

(٣) المصدر السابق .



لكنه عن قضاء لا مرد له ومــــن يعارض حكم الواحد الصمد<sup>(١)</sup>  
فهو نادم على تركه لها في المدينة وعدم السفر بها ، وكأنه يشعر أن ذلك تفريط  
منه ، ثم لا يلبث أن يستشعر دور القضاء ، وأن لكل إنسان أجله ويومه ، فلا مجال  
للندم أو اللوم .

أما شاعر المدينة المنورة إبراهيم بن حسن الأسكوبي فإنه يقول في رثاء أخيه  
محمد :

جزعي عليك أطار من أجفاني طيب الكرى وأمدّ في أحزاني  
إنني فقدتك يا أخي ففقدت ما يحلو من العيش السعيد الهاني  
كنت المنى من قبل باعثة الأسى إذ كان لقياك الردى أراداني<sup>(٢)</sup>  
وهي من أروع قصائد الرثاء في ذلك العصر ، وتكمن روعتها في صدق العاطفة  
فيها وسلاسة الأسلوب ، إضافة إلى نزعتها الذاتية التي منحتها تألقاً وجدانياً كقوله في  
آخرها :

ويعودني في كل يوم طيفه وتزورني عند الكرى أشجاني  
طب ميتا واسعد بواسع رحمة واترك لنفسي ثورة الأحزان<sup>(٣)</sup>  
والقصيدة تصور حزناً صادقا ولوعة كبيرة وإحساساً بفراق الأخ الذي يبدو من  
النص أنه كان ذا مكانة خاصة وود منفرد لدى الشاعر الأسكوبي .

ومن جميل رثاء الأصدقاء ما نظمه الشيخ عبد العزيز بن حمد في رثاء صديقه  
الشيخ عبد الله بن عبد اللطيف آل مبارك ، وقد ابتدأ رثاءه بمقدمة تحدث فيها عن

(١) المصدر السابق .

(٢) ديوان إبراهيم بن حسن الأسكوبي : تحقيق وتقديم محمد الخطراوي ، ط ١ ( المدينة المنورة ، دار  
التراث ، ١٤٠٩ هـ ) ص ١٧٤ .

(٣) ديوان إبراهيم بن حسن الأسكوبي : تحقيق وتقديم محمد الخطراوي ، ص ١٧٥ .

الفناء والبين ، وأن الإنسان لابد أن يموت ، ثم حذر من الركون إلى الدنيا والغفلة فيها ، ثم بعد ذلك ينتقل إلى عظم مصيئته بفقد المرثي :

إن نار الهوى بقلبي شبت      فترامت من أدمعي الجمرات  
بزني الدهر صاحبي بل شقيقي      وقريني فأين مني الثبات  
وفراق الأقران أبلغ شيء      فيه للحازم الأريب عظات<sup>(١)</sup>

ثم ينتقل إلى تعداد محاسنه وبيان أخلاقه الفاضلة وشمائله الفريدة ، وما كان يتميز به من العلم والأدب وتسلية الأصدقاء وأنس الندماء .. ونجد في القصيدة أبياتا تنقل ما نسميه بـ ( تسجيل الحالة ) حيث يصور الاحتضار والتشييع والدفن بأسلوب قصصي مثير ، ينقل إلينا معاناة الشاعر وتتابع ألمه إزاء تلك المواقف :

ما حسبت الأيام ترزؤني في      — ولا أنها به فاجعات  
ظل أدنى من الأكف إلينا      وهو في البعد دونه النيرات  
وابتدرنا تجهيزه باحتساب      والمآقي بمائها غرقات  
وحملناه فوق نعش معد      ولنا عند حمله أنات  
وتبعناه بالتلاوة والذكـ      — وزانت تشييعه الدعوات  
وعجلنا إلى الصلاة عليه      وهي من ربنا صلوات  
ودفناه وسط قبر حواليل      — قبور من أهل أهلات  
وانصرفنا وفي القلوب ضرام      ودموع العيون منسجمات<sup>(٢)</sup>

بعد هذا التيقن من فراق وابتعاد صاحبه ، والذي جسده وأكدته تلك المواقف الحزينة المتتابعة ( الاحتضار ، التجهيز ، حمله فوق النعش ، الصلاة عليه ، إتباع

(١) شعراء هجر : عبد الفتاح الحلو ، ص ٣٧٦ .

(٢) شعراء هجر : عبد الفتاح الحلو ، ص ٣٧٧ .

جنازته ، دفنه ثم الانصراف ) بعد هذا كله نجد الشاعر يظل قريباً منه صاحبه ويظل  
ذاكراً له وحاضراً في ذهنه ليصرخ قائلاً :  
يا حياة النفوس أنت بقلبي غير ناء وإن دهاك الممات<sup>(١)</sup>  
فهو لم يرضخ للواقع أو يستسلم له ، ولن ينس ذلك الصديق على الرغم من  
الموت الفاتك .

ويأتي بقية القصيدة بعد ذلك فيما يقارب عشرين بيتاً جعلها في الوعظ والتذكير  
والعزاء ، وقد اشتملت على حكم نفيسة ومواعظ مؤثرة ، وختمها بعد ذلك بالصلاة  
على النبي - صلى الله عليه وسلم - .

#### ٤- رثاء المدن والنكبات العامة

عند التحدث عن رثاء المدن في الشعر السعودي سوف يتبادر إلى الذهن مباشرة  
نكبة الدرعية سنة ١٢٣٣هـ وسقوطها على أيدي الأتراك وما حل بأهلها من القتل  
والتشريد والأسر ، ومما لاشك فيه أنه سيوجد كم من الأشعار يصور المأساة ويجسد  
أثرها ويرثي تلك المدينة الساقطة ..

غير أن ظروف المأساة وتشرد أهل الدرعية ونقل بعضهم إلى مصر أو الشام  
إضافة إلى عدم الالتفات إلى التدوين والتأريخ .. كل ذلك سيذهب بكثير من ذلك  
الرثاء وسيظل حلقة مفقودة في تاريخنا الأدبي ، ومن أجمل ما حفظته لنا كتب التاريخ  
في رثاء الدرعية قصيدة عبد العزيز بن حمد المعمر والتي قد (( اشتهرت على الألسن  
وبكت الكارثة حتى أبكت الناس ، ونعتها ابن بشر بالقصيدة الطنانة ))<sup>(٢)</sup> ومطلعها:

(١) المصدر السابق.

(٢) الشعر في الجزيرة خلال قرنين : عبد الله الحامد ، ص ١٥١.

إليك إله العرش أشكو تضرعا وأدعوك في الضراء ربي لتسمعا<sup>(١)</sup>

وبهذا المطلع ندرك محتوى قصيدة الشاعر وسيرها في مجالين متوازيين هما (الشكوى ، والدعاء) وهذا بالفعل ما دارت حوله أبيات قصيدته فمن الشكوى ذكر ما فعله جيش إبراهيم باشا من القتل والتدمير ونهب الأموال وتشريد الأمنين :

فكم قتلوا من عصابة الحق فتية هداة رضا ساجدين وركعا  
وكم دمروا من مربع كان أهلا فقد تركوا الدار الأنيسة بلقعا  
فأصبحت الأموال فيهم نهائبا وأصبحت الأيتام غرثى وجوعا  
وفر من الأوطان من كان قاطنا وفرق إلنا كان مجتمعا معا<sup>(٢)</sup>  
أما المجال الآخر (الدعاء) فإننا نجد فيه :

عسى وعسى أن ينصر الله ديننا ويجبر منا اليوم ما قد تصدعا

.....

أغثنا أغثنا واكشف الشدة التي أصابت وصابت واكشف الضر وارفعنا<sup>(٣)</sup>

ومن الشعر الذي قيل في رثاء الدرعية قصيدة للشاعر علي بن حسين بن الشيخ محمد ابن عبد الوهاب ومن أبياتها :

أرى عبرة غبراء تتبع أختها على إثر أخرى أو تستهل بوابل  
تهيج ذكرا للأمور التي جرت تشيب النواصي واللحى للأماثل

.....

ويثت عتاة الدين في الأرض نعيمهم وريعت قلوب المؤمنين الغوافل

(١) الشعر في الجزيرة خلال قرنين : عبد الله الحامد ، ص ١٥١ .

(٢) المصدر السابق.

(٣) المصدر السابق.

وأقبل قادات الضلالة والردى      وساداتها في عسكر وجحافل<sup>(١)</sup>  
 كما أتى رثاء الدرعية عرضاً في قصائد بعض الشعراء التي لم تكن مخصوصة في  
 ذلك ، ومنهم أحمد بن مشرف حيث يقول :  
 أيل غشا الدنيا أم الأفق مسود      أم الفتنة الظلماء قد أقبلت تعدو

.....

.....

بأيدي غواة مفسدين لقد عثوا      وجاسوا خلال الدار وانتشر العقد  
 قضاء من الرحمن جار بحكمة      والله من قبل الأمور ومن بعد  
 فأولها من وقعة طار ذكرها      وكادت تميد الراسيات وتنهد<sup>(٢)</sup>  
 ومن ظواهر الرثاء في النكبات العامة رثاء المساجد لما كان يصيبها من آثار  
 السيول أو عوامل السقوط الأخرى ، ويشير الدكتور عبد الله أبو داهش إلى كثرة ذلك  
 في شعر جنوبي البلاد السعودية آنذاك فيقول : (( وكان من أبرز ما يشير إلى ملامح  
 التجدد في شعر الرثاء خلال هذه الفترة ظاهرة بكاء المساجد ، وذلك لأن المساجد  
 تشكل أهم عنصر روحي .. ))<sup>(٣)</sup> ثم يورد قصيدة للشاعر أحمد بن حسن البهكلي في  
 بكاء المسجد الجامع بضمّد حين اجتاحه السيل عام ١٢٣١ هـ ، حيث عاتب الوادي ،  
 ثم بعد ذلك رد عليه قائلاً :

ولما وعى مني مقال تعني      تصعد أنفاساً وأدركه الجهد  
 ونادى بصوت مسموع لا خفا به      ألا ربما حققت عذراً لكم يبدو

(١) مرحلة التقليد المتطور في الشعر السعودي الحديث في منطقة نجد : إبراهيم الفوزان ، ط ١ ، ( الرياض ، مطابع القصيم ١٤١٨ هـ ) ، ص ٧٢ .

(٢) ديوان ابن مشرف ، ص ٧٥ .

(٣) الحياة الفكرية والأدبية في جنوبي البلاد السعودية : د. عبد الله أبو داهش ، ط ٢ ( أبها ، نادي أبها الأدبي ، ١٤٠٦ هـ ) ص ٣٣٩ .



فشأنى لا يخفى على كل من له من اللب ما يهدي به من له رشد  
 لمالكي التصريف فيما علمتمو يسلمني مولا هم الواحد الفرد<sup>(١)</sup>  
 والقصيدة تسير في سياقها الديني القائم على الإيمان بالقضاء والقدر،  
 وأن كل ما يحدث في الكون لحكمة إلهية لا يعلمها الإنسان ، فالشاعر حينما  
 عاتب الوادي أجاب على لسانه إجابة تزيل اتهامه بالاعتراض على الأقدار  
 وسب الدهر أو السيول ، ومعلوم أن ذلك ممقوت في الدين ، ولاستشعار  
 الشاعر بذلك وحذره الديني كانت قصيدته على الطراز السابق بيانه .  
 وهذا من آثار الدعوة الإصلاحية التي وجهت الشعراء توجيهها دينيا  
 ملتزما في الموضوع والفن .

وقد جاء رثاء وفيه للعلم والأخلاق والتقوى ومظاهر الالتزام الديني  
 والخلقي ، وهذا الرثاء وإن ورد غالبا عند رثاء العلماء أو الأمراء إلا أنه قد  
 ينشأ فيه قصائد مخصوصة ، ومن ذلك ما فعله بن مشرف في قصيدة طويلة  
 أنشأها في رثاء العلم ومطلعها :

على العلم نبكي إذ قد اندرس العلم ولم يبق فينا منه روح ولا جسم  
 ولكن بقي رسم من العلم دارس وعما قليل سوف ينطمس الرسم  
 فآن لعين أن تسيل دموعها وأن لقلب أن يصدعه الهم<sup>(٢)</sup>

والقصيدة تزيد على مائة بيت وفيها من الحث على العلم والترغيب في طلبه  
 والسفر من أجله الشيء الكثير ، كما أن الشاعر قد استطرد فيها إلى جزاء طالب العلم  
 ومنزلته في الآخرة ؛ وتضمن ذلك الاستطراد شيئا من وصف الجنة والترغيب فيها ..

(١) المصدر السابق ، ص ٣٣٩ .

(٢) ديوان ابن مشرف ، ص ٣٣ .

وغير ذلك من معاني الدين والعقيدة الأخرى ، وقد مر معنا سابقا أن له قصيدة يسميها أهل الأحساء مرثية العلم لما فيها من التركيز الشديد على رثاء العلم وإن كانت مناسبتها رثاء أحد العلماء ، وقد وجد نحو ذلك الرثاء للعلم والدين والأخلاق عند كثير من الشعراء .

وأخيراً فإننا بعد هذا الاستعراض العاجل لموضوعات الرثاء ومحاولة الوقوف على نماذج تلك الموضوعات نستطيع أن نخرج بعدد من النتائج العامة كما يلي :

- حجم الرثاء يقل كلما عن غرض المدح أو الوصف ، والدواوين الموجودة تثبت ذلك ، فمثلاً في ديوان ابن مشرف لا يتجاوز الرثاء ثلاث قصائد على حين نجد له في المدح ما يزيد على ثلاثين قصيدة ، كما أن ديون ابن عثيمين ليس فيه إلا سبع قصائد رثائية ويستأثر المديح والغزل والحكمة ببقية الديوان ، كما نلمس ذلك في المجموعات الشعرية مثل كتاب ( شعراء هجر ) ، أما العطاء الشعري في الحجاز فيقل فيه الرثاء إن لم يكن أدنى الأغراض حجماً .

- أما بناء شعر الرثاء فنحن نعلم أن قصيدة الرثاء لا طراز محدد لها بخلاف قصيدة المدح ، ومع ذلك فإننا نجد ما فيها من النماذج السابقة تحتوي على مقدمة تناسب الموضوع فتكون غالباً حول المصيبة ووقوع الكارثة وتهويل المأساة بأسلوب بكائي حزين ، وقد يندر وجود المقدمات الغزلية ، التي وإن كانت غير مناسبة في مجال الرثاء إلا أن التقليدية والتأثر بالتراث قد يوقع فيها بعض الشعراء ، ويلبي المقدمة تأبين المرثي وتعداد مناقبه وإبراز فضائله ، ثم يعقب ذلك النصيح والتذكير وتعزية الناس والأهل وختام القصيدة بعد ذلك بالصلاة على النبي - صلى الله عليه وسلم - .

- وهذا المنهج مع ما فيه من العمومية إلا أنه ينسبك فيه أعظم ذلك الرثاء .
- أما لغة ذلك الرثاء فتتميز بأنها بسيطة وسهلة ؛ لا إغراب فيها ولا خشونة ، ومعلوم أن يسر الألفاظ وسهولتها أنسب للرثاء وأجدر به .

• ومن أبرز سمات ذلك الرثاء الروح الدينية التي سادت جميع ألفاظ ومعاني الرثاء ، فالألفاظ الدينية أثيرة بالخروج ومتكررة البروز في جميع ذلك الشكر ، أما المعاني فهي مستلهمة ومستمدة مما يوحى به الشرع ويأمر به ، فالموت حق ومصير لا بد منه ، ولا نجد من يذهب إلى الدخول في فلسفة الموت والتأمل فيه تأملا عقليا يستوحيه من ذاته القاصرة ، ولكن الجميع يؤمنون به ويوقعه لا محالة وحسب ، وكذلك القضاء والقدر ، فكل شيء بقضاء الله ولا يجوز الاعتراض على ما يقع ولا التسخط منه ، وهذا ما تضمنه ذلك الرثاء ، كما أن الصبر وعدم الجزع واجب عند الموت .. إلخ . كما أن مباشرة الوعظ والإرشاد والتوجيه إليه من المناسب جدا في القصائد الرثائية وهذا التأثير طبعي جداً في بلد ديني تأثر بدعوة الشيخ محمد بن عبد الوهاب - رحمه الله - .

## ٢- مصادر شعر الرثاء السعودي في زمن الدراسة

تعد مادة الرثاء في الشعر السعودي مادة واسعة وكثيفة ، وقد يكون من الصعوبة جمعها أو إحصاؤها إحصاء دقيقاً ، ولكن ذلك لن يقف عائقاً عن إمكانية وجود تقدير تقريبي تتكشف من خلاله قيم وخصائص هذه المادة ، وأول ما يعين على تحقيق هذه الإمكانية هي مصادر ذلك الرثاء بوفرتها وبما تحتويه من تلك المادة ، ولا نكون مبالغين حينما نقول إن جميع شعر الرثاء السعودي المعاصر قد احتوته تلك المصادر وأنت على الغالبية الكاثرة منه ، ولا يمكن لأي باحث أو مطلع على الأدب السعودي أن يقول بأن الرثاء مادة صعبة التناول أو بعيدة المآخذ اللهم ما كان من بعض القصائد المخطوطة التي بقيت لدى أصحابها لأسباب شخصية أو ظروف خاصة ، وهي مع هذا قليلة جداً ، وفي الغالب يسهل الحصول عليها عند الاتصال بأصحاب تلك

القصاصد أو بذويهم إذا كانوا ممن طوتهم الأيام ، وغالب تلك القصاصد المخطوطة في طور النشر والإعداد ولكن أصحابها ينتظرون اكتمال ما يريدون نشره وترجع أسباب هذا التوفر في المصادر على ما تشهده بلادنا - وفقها الله - من نشاط فكري وعلمي ، فأغلب الشعراء قد نشرت دواوينهم وامتلات مكتبة الأدب السعودي بكم زاخر من تلك الدواوين والمجموعات الشعرية ، وكما أن هذا مؤشر حضارة وتقدم في الفكر والثقافة فإنه - أيضاً - يدل على تفاعل الحركة الأدبية وازدهارها في المستويين الإبداعي والنقدي ، فعلاوة على الدواوين والمجموعات الشعرية هناك دراسات أدبية ونقدية قد عنيت بتتبع الإبداع ودراسته ، ومن نماذج تلك الدراسات دراسة شعر الشخصية الإبداعية وتلمس سمات وخصائص إبداعها في جميع المجالات .

وتنقسم مصادر الرثاء في الشعر السعودي إلى خمسة أقسام هي :

( أ ) المجموعات الشعرية .

( ب ) الدواوين الشعرية .

( ج ) كتب التراجم .

( د ) الصحف والمجلات .

( هـ ) القصاصد المخطوطة .

ولأن إحصاء المصادر في هذه الأقسام المصنفة قد يأخذ طولا فارعا ويستهلك جزءا كبيرا من الدراسة فسيكتفي الباحث هنا في عرض نماذج للتمثيل من تلك الأقسام ، مع أهمية التنبيه على أن ثبت المصادر والمراجع قد احتوى جزءا كبيرا من تلك المصادر .

( أ ) المجموعات الشعرية

هذا القسم هو أدنى أقسام هذه المصادر في مستواه الموضوعي والفني لأن المجموعات الشعرية تجمع غالبا بهدف الجمع لا غير ، ولا يسعى الجامع إلى التمييز في

مجموعته بقدر ما يسعى إلى الكمية أو اكتمال النصاب ، ولذا فقد احتوى بعض تلك المجموعات على شيء من الشعر الرديء أو غير المتميز جماليا وفنيا ، ومن أبرز المجموعات الرثائية ما يلي :

- ١ - الثلاثاء الحزين ، جمع عبد العزيز أحمد شكري .
- ٢ - آلام وآمال ، جمع عبد العزيز الأحيدب .
- ٣ - إلى جنة الخلد فيصل ، مرثيات دموع وآلام ، جمع على الحمد الصفرائي .
- ٤ - ديوان الرثاء في فقيد الأمة وحبر الجيل الشيخ محمد بن إبراهيم آل الشيخ ، جمع وترتيب إسماعيل العتيق .
- ٥ - عيون المراثي البازية ، جمع وترتيب سليمان العثيم وفهد الجوعي .
- ٦ - ابن عثيمين الإمام الزاهد جمع وترتيب ناصر الزهراني .

#### ب ( الدواوين الشعرية

وتنقسم تلك الدواوين إلى نوعين ، أولهما ما كان خاصا بالرثاء ومقتصرا عليه ، وهذا النوع من أهم مصادر الرثاء السعودي ومن نماذجه ما يلي :

- ١ - يا فدى ناظريك للدكتور غازي القصيبي .
- ٢ - أعشاش الملائكة للشاعر جاسم الصحيح .
- ٣ - ريشة من جناح الذل للشاعر حسن الزهراني .
- ٤ - ما لم تقله الخنساء للشاعر عبد الله الحميد .

أما النوع الثاني فهو الدواوين التي كان الرثاء جزءا من مادتها ، وفي هذا النوع تختلف كمية مادة الرثاء من ديوان لآخر ومن شاعر لآخر ، وهذا النوع يجمع مادة كبيرة من الرثاء السعودي ، بل إنه يفوق في مادته حتى ما احتوت عليه المجموعات الشعرية لأن المجموعات كانت مقصورة على شخصيات محدودة من المرثيين في الشعر



السعودي ، كما أن تلك المجموعات قد خلت تماماً من رثاء الأقارب والأصدقاء ، فالواقع أن هذا النوع أكثر مصادر الرثاء لأنه يشمل أغلب دواوين الشعر السعودي ، فمن النادر أن يوجد ديوان شعري لا يحتوي على شيء من الرثاء ، ومن أبرز نماذج تلك الدواوين ما يلي :

- ١- على ربي الإمامة لعبد الله بن خميس .
  - ٢- أصداء وأنداء لمحمد بن سعد بن حسين .
  - ٣- المجموعة الكاملة لمحمد هاشم رشيد .
  - ٤- ترانيم الليل لمحمود عارف .
- وهذه النماذج للتمثيل فقط لأن الإحصاء والاستقصاء يصعب في هذا الباب .

#### (ج) كتب التراجم ، ومن أمثلتها

- ١- علماء نجد خلال ثمانية قرون لسماحة الشيخ عبد الله البسام \_ رحمه الله \_ .
- ٢- أعلام الحجاز لمحمد علي مغربي .
- ٣- شعراء من جزيرة العرب لعبد الله بن سالم الحميد .
- ٤- فهد بن سلمان بن عبد العزيز ، في ذاكرة معارفه ومحبيه ، جمع وإخراج ناصر بن عبد الله الفرکز .
- ٥- شعراء من جزيرة العرب لعبد الله بن سالم الحميد .

#### (د) الصحف والمجلات

ويقع في هذا القسم كثير من قصائد الرثاء قبل ضمها إلى أحد المصادر الأخرى كالمجموعات والدواوين ، كما أنه قد يضم قصائد لشعراء ليس لهم دواوين مطبوعة أو لا يزال شعرهم مخطوطاً ، ومن نماذج هذا القسم ما يلي :

١ - مجلة الدعوة .

٢ - مجلة المنهل .

٣ - صحيفة الرياض .

٤ - صحيفة الجزيرة .

٥ - صحيفة البلاد .... وغير ذلك .

### هـ ( المخطوطات

وهذا القسم - كما سبق - لن تكون له قيمة توثيقية أو موضوعية عالية ، حيث إن القصائد المخطوطة التي لا يكون حظها النشر والإخراج غالباً ما تكون متدنية المستوى الفني لأنها لشعراء غير متألقين في تجربتهم الإبداعية ، أما قصائد المتألقين والبارزين فمن النادر بقاؤها مخطوطة في عصر ازدهار الطباعة والنشر وتعدد قنوات ومجالات الإخراج ، ولذا فإن تلك القصائد المخطوطة نادرة الوجود ، ومن نماذج ذلك :

١ - رسالة عزاء للشاعرة مزنة المبارك .

٢ - رثاء سلمى للشاعر عبد الرحمن بن ماجد بن ربيعان .

٣ - رثاء والدي لعبد الرحمن بن ناصر الفهد .

٤ - قصيدة في رثاء الذات للشاعر حجاب بن نحيث .

٥ - قصيدة في رثاء صاحب السمو الملكي الأمير فيصل بن فهد بن عبد العزيز

للشاعر خالد الخرعان .

وفي ضوء الاستقراء وتتبع هذه المصادر يتبين أن أهمها الدواوين ثم المجموعات الشعرية ، يلي ذلك الصحف والدوريات فكتب التراجم ، ثم أخيراً القصائد المخطوطة ، كما يلحظ عنصر التكرار في هذه المصادر ، حيث إن أكثر القصائد الموجودة في المجموعات الرثائية موجودة كذلك في دواوين الشعراء وكذلك الحال بالنسبة للصحف والتراجم ، وعلى هذا فإن الأسلم والأولى عند التوثيق الرجوع إلى

دواوين الشعراء إلا في حال عدم توفرها أو في حال كون تلك القصائد غير متوفرة في الدواوين الشعرية ، وما ذلك إلا لأن الديوان سيكون - حتماً - أكثر ضبطاً وصحة في نقل المادة ، وقل أن يعتوره الخطأ الطباعي أو التصحيفي قياساً على المجموعات والصحف .

## **الباب الأول : الأبعاد الموضوعية**

• الفصل الأول ( البعد الديني )

١- التسليم والقبول

٢- النصح والادكار





## الفصل الأول

### البعد الديني

• التسليم والقبول • النصح والادكار

إن البعد الديني أو الرؤية الدينية في الأدب العربي قد أصبحت سمة مهيمنة ومنهجاً مؤثراً منذ بعثة النبي صلى الله عليه وسلم ، فانتقل الأدب إزاءها نقلة غيرية وأصبح واقعاً مختلفاً في موضوعه وأسلوبه ، فالدين قد أثر تأثيراً بالغاً فقيده وأطلق ، وعمم وخصص ، وأبعد وقرب من خلال مبادئه وشرائعه ، وبقي الأدب على مرتبته متشعباً بتلك الروح الدينية ومتعايشاً معها ، ومستلماً منها مهما تغير الزمن أو شط المكان ، ومهما تدخلت المؤثرات الجارفة ، سياسية أو اقتصادية ، أو فكرية ، ومهما حاولت تلك التغيرات والمؤثرات نزع هذه السيطرة فإنها تتردد حسيرة خاسئة ، وإن كان لها من أثر أو دليل فإنه يبقى شذوفاً وإمحاءات باهتة أمام ذلك العطاء الكبير ، لتبقى تلك المحاولات بمثابة الشاهد المختبئ الذي تبحث عنه العيون فلا تكاد تعرفه أو تراه .

وليس أدل على ذلك مما وقع في أدب المهاجر العربية ، حيث لم يستطع مبدعوه الانفلات من الرؤية الإسلامية في زمن الانبهار بمنجزات الغرب وأدبهم ، وفي منأى مكاني عن البيئة الإسلامية ، لقد أصبح الدين الإسلامي مذكرة الأمة العربية وتراثها المجيد ، عبر مئات السنين ، كما أنه قضيتها وهمها الحاضر ، وفي الوقت نفسه هو مستقبلها المنشود ، وأملها المنتظر ، فهو ملتقى غاياتها وآمالها وإذا علمنا أن ( التراث الديني في كل العصور

ولدى كل الأمم كان مصدرا سخيا من مصادر الإلهام الشعري ، حيث يستمد منه الشعراء نماذج وموضوعات وصورا أدبية <sup>(١)</sup> ، وإذا علمنا ذلك بعموميته فإن للدين الإسلامي خصوصية أدق لقبوليته الأبدية ونسخه لسابق الأديان ، ومن تلك الخصوصية كانت سيطرته التامة على الأدب العربي على مر الأزمان .

وإذا كانت سيطرة الرؤية الدينية شاملة للشعر العربي وأثرها فيه متجليا كتجلي الشمس في وضوح النهار فإنها في الشعر السعودي سيكون لها مزيد بروز وانكشاف ، وما ذلك إلا بسبب بيئة هذا الشعر والعوامل المؤثرة فيه وعلى رأسها الدعوة السلفية التي قام بها الشيخ محمد بن عبد الوهاب - رحمه الله - فخلصت المجتمع السعودي من جميع شوائب العقيدة ومنزقات الغواية ، (( والباحث في مؤثرات الأدب السعودي بصفة عامة والشعر بصفة خاصة لا يستطيع بأي حال من الأحوال أن يغفل نزعة أصيلة تأصلت عند الأدباء عامة ، والشعراء منهم خاصة ، .. هذه النزعة هي النزعة الدينية التي التزم بها الشاعر السعودي ، والتزامه بينه وبين نفسه بالاستحضار المستمر للمقتضى الإسلامي )) <sup>(٢)</sup> ، ( ثم إن أولي الأمر في المملكة يعلنون في كل مناسبة تمسكهم بالعقيدة الإسلامية ، ويعززون كل المنجزات الحضارية التي تحققت في المملكة إلى التمسك بهذا المنهج الرباني ، ويؤكدون على اعتبار الدين الإسلامي ركيزة أساسية لكل مناهج التعليم وفي مختلف مستوياته ، ويدعون إلى تجمع المسلمين ووحدهم .. ) <sup>(٣)</sup> .

(١) استدعاء الشخصيات التراثية : علي عشري زايد ، ( القاهرة ، دار الفكر العربي ، ١٤١٧هـ ) ، ص ٧٥ .

(٢) انظر : مقدمة الدكتور حسن بن فهد الهويمل لكتابه ( النزعة الإسلامية في الشعر السعودي المعاصر ) .

(٣) التيارات الفنية في الشعر السعودي الحديث : طلعت صبح السيد ، ط ١ ، ( الرياض ، دار عبد العزيز آل حسين للنشر والتوزيع ، ١٤٢٠هـ ) ، ص ٥١ .

ولو أردنا أن نبحث في البعد الديني والغرض الشعري وما بينهما من علاقة التنافر والتقارب فسنجد الرثاء أكثر تهيؤا وأعظم استعدادا من بقية الأغراض الشعرية ، كالغزل والمدح أو الفخر .. إلخ ، وما ذلك إلا لما ينطوي عليه الرثاء من بواعث وملابسات فهو يناقش قضية الفناء وآثارها النفسية والاجتماعية ، كما أنه يبعث في النفوس الصفاء الروحي والنقاء العاطفي ، وهو مناسبة للوعظ والتذكير وقد جاء في الحديث النبوي ( كفى بالموت واعظا ) ، كما أنه امتحان للبشر ومحك صادق في قضية القضاء والقدر ، والتسليم والقبول ، وقد قال تعالى : ﴿ إِنَّكَ مَيِّتٌ وَإِلَهُم مَّيِّتُونَ ﴾ (١) كما قال صلى الله عليه وسلم : ( إنما الصبر عند الصدمة الأولى .. ) (٢) ، وإذا أردنا دراسة هذا البعد الديني في الرثاء السعودي فإنه من الممكن بلورة هذه الرؤية الدينية في عاملين أساسيين هما :

١ - التسليم والقبول .

٢ - النصيح والادكار .

## ١ - التسليم والقبول

لعل أول بؤادر التسليم في قصيدة الرثاء هو اليقين بحتمية الموت وأنه نهاية لا بد منها ولا حيلة للنفس الإنسانية بها ، وهذا اليقين قد أقره المنطق والعقل السليم ، وتضافرت على إثباته وإقراره جميع الأديان والنظريات ، ولم يستطع إنكاره أو الخروج منه أي فكر أو نظام منذ خلق الله الإنسان وأوجده على هذه الأرض لعمارتها ، والسعي بها ، وقد أثبت الدين الإسلامي هذه الحقيقة وأكدها ، بل إنه ركز عليها

(١) سورة الزمر آية ٣٠ .

(٢) صحيح مسلم في الجنائز برقم (٩٢٦) ، ط ١ ( دار الخير ، ١٤١٤ هـ ) .

تركيزاً استثمارياً في مجال الدعوة إلى الإيمان والخضوع لله وتنفيذ أوامره واجتناب نواهيه ، ومن هنا أصبح الإيمان بحتمية الموت من أطروحات الدين ومستلزماته .

وقد انطلق الشعراء حيال هذه القضية من عدة منطلقات ، فهذا أحمد الغزاوي

في رثائه للشاعر ( فؤاد الخطيب ) يقول :

يقول ماذا عسى ---جديك مريثة      والموت حق ولن يعدوك مرتغماً ؟  
أجل هو الموت ما في الموت واقية      كل يصير إليه ---ثما استهما  
لا يفتدي منه ذو بسطش بقوته      ولا ضعيف تواري وانطوى سقما  
مشيئة الله تمضي وهي غالبة      على العباد وتحذوهم بما حكما<sup>(١)</sup>

فإذا أخذنا بالاعتبار النقد المعاصر وأطروحاته التحليلية القائلة بأن كل نص يتضمن كلمات شاهدة تقوم بإدخال مفهوم القيمة على معجم شعري معين ، يكون هو المحدد لهوية النص ، وتدل الكلمات - الشاهدة - على شعور ورؤية فكرية تحدد انتماء الشخصية أو اختيارها الأيديولوجي ، وذلك استناداً إلى معجم يكون سائداً في النص ومهيماً عليه<sup>(٢)</sup>.

فانطلاقاً من ذلك نجد كلمة ( الموت ) في أبيات الغزاوي السابقة شاهدة ترمز إلى النهاية الحقيقية والمصير لكل حي ، لتستوعب في النهاية جميع البشر ، وهنا تكون هذه الرؤية منبعثة من الإيمان المطلق بمشيئة الله وإرادته التي تبدو في النص متصفة بالهيمنة المطلقة ، والقهر المسيطر في ( غالبية - تمضي - تحذوهم ) . ونجد كلمة ( الموت ) ترد في هذا النص أربع مرات معرفة بـ ( ال ) ولم تأت نكرة البتة ، ولعل في مجيئها معرفة انعكاساً ليقين الشاعر بها وإيمانه المطلق بحتميتها ومضائها ، كما أن نفي الافتداء منها

(١) مجلة المنهل ، العدد (٩) ذو القعدة ١٣٧٦هـ ص ٥٥١.

(٢) انظر : مجلة جذور ، محرم ١٤٢٤هـ - نشر النادي الأدبي بجدة ، ص ٢٠٧ .

(الموت) يكون على صاحب القوة والبطش كما يكون على الضعيف العاجز فهي مدركة الجميع ولا خلاص منها أو نجاء ، وما التقابل الذي ورد في شطري البيت إلا لإخفاء دلالة الشمول على تلك الكلمة ، وقد ترد في النص تعبيرات أخرى للموت تكون بمثابة الدلالات الموازية أو الموحية الرامزة ولكنها تنسدل تحت الرؤية نفسها ومن ذلك :

لكنه (الأجل المحتوم) أين لنا منه (الفرار) إذا ما انقضّ أو هجما<sup>(١)</sup>  
فالموت هو الأجل المحتوم وقد أتى معرفة أيضا وموصوفا بـ (المحتوم) ، وتكرر فكرة الشاعر السابقة وتخرج مرة أخرى آخذة منهجها السابق نفسه ليقول بعد بيته السابق مباشرة :

لا بد منه : وما للمرء فيه يد ولا احتيال وإن أثرى وإن عظما  
سيان فيه شجاع - غير مكترث - (بالجحفلين) - ورعديد قد انهزما<sup>(٢)</sup>  
فقوله : ( لا بد منه - وما للمرء فيه يد ) يحمل معنى مضاء الموت وسيطرته على العباد ، وهو تكرار لفكرته في البيت السابق ( مشيئة الله تمضي - غالبية - تحذوهم ) كما أن الشجاع هو القوي ذو البطش ، والرعديد هو الضعيف السقيم في الأبيات السابقة ، وما نريد أن نصل إليه هنا هو سيطرة رؤية الشاعر الدينية القائدة على اليقين بحتمية الموت وسيطرته على الجميع وعدم خلاص أو فرار أي مخلوق منه ، وما تكرر هذا البعد المعنوي إلا دلالة على أنه الفكرة المهيمنة في هذه القصيدة الرثائية .

وإذا كان الإيمان واليقين بحتمية الموت وهيمنته ينطلق عند الغزاوي من إحساس آني يمليه واقع الشاعر المعاش ، فإنه يتبلور عند الشاعر محمد المشعان برؤية زمانية

(١) مجلة المنهل ، العدد (٩) ذو القعدة ١٣٧٦ ص ٥٥٠ ، أحمد الغزاوي .

(٢) المرجع السابق .



تستقرئ الماضي وتمثله في واقعها ، حيث يقول في رثاء الملك فيصل - رحمه الله - :

أمست بالله لا تخليد للبشر      من لم يميت بالعوادي مات بالكبر  
الموت حق فما حي بمنكره      وسالف الدهر سفر ضجّ بالعبير  
فمنذ ( قابيل ) والأرزاء هائجة      ومورد الموت لا يفضي إلى صدر<sup>(١)</sup>

يفتتح قصيدته بالإيمان بالله ، فهو الذي حكم بالموت وجعله نهاية  
للمخلوقين ، وقضى بعدم الخلود في هذه الدنيا للبشر جميعاً ، وجملة ( الموت حق )  
كثيراً ما ترددت في ثنايا قصائد الرثاء ، لتكون كلمة ( حق ) خبر للمبتدأ ( الموت ) وقد  
يكون ذلك تأثراً بالقرآن الكريم الذي عبر عن الموت بـ ( اليقين ) في قوله تعالى :

﴿ حَقَّ أَتْنَا الْيَقِينَ ﴾<sup>(٢)</sup> ، وكما ورد هذا التعبير عند الغزاوي والمشعان فإننا  
نجدّه عند العشماوي في رثاء ( ابن باز ) - رحمه الله - حيث يقيم محاورة بينه وبين من  
أبلغه بوفاة الشيخ من خلال اتصال هاتفٍ فتضطرب نفس الشاعر ، وتنتابها حالة من  
الهلح والهباج النفسي الحزين ، وهنا يبرز دور صاحبه ونجيه المبلغ وهو دور إيجابي  
يتمثل في تذكير الشاعر بأحقية الموت وحتميته :

قل لي بربك أي شيء ربما      أنقذتني من هذه الأشجان  
قل لي بربك أي شيء قال لي      عجباً لأمرك يا فتى الفتيان  
أنسيت أن الموت حق واقع      ونهاية كتبت علي الإنسان  
أنسيت أن الموت حق واقع      وجميع من خلق المهيمن فان<sup>(٣)</sup>

(١) آلام وآمال : عبد العزيز الأحيدب ، ط ١ ، ( الرياض ، مطابع حنيقة ) ( دت ) ، ٤٠/١ .

(٢) سورة المدثر آية ٤٧ .

(٣) عيون المراثي البازية : جمع وترتيب سليمان العثيم وفهد الجوعي ، ط ١ ، ( الرياض ، دار الكتاب

السعودي ، ١٤٢١هـ ) ص ١٧٣ .

وطلب الشاعر الملح من خلال التكرار ( قل لي .. ) يدل على بحثه عن حقيقة يعرفها ويؤمن بها كما أنه يعلم بأن صاحبه سيقولها له ، ولكنه أراد سماعها من غيره ليزداد ثباتا وإيمانا ، فيأتي الجواب من صاحبه بأسلوب الاستفهام الإنكاري المتكرر أيضاً ( أنسيت ... ) .

ومن جماليات الاختيار والعدول في الألفاظ هنا استخدام الشاعر لفظة (المهيمن) وعدوله عما سواها من أسماء الله ، فهي أكثر إيجاء وإلماعاً في الدلالة على هيمنة الله على خلقه وعدم تخليد أحد منهم ، وكتابته الموت عليهم جميعاً . ثم بعد هذا الاضطراب الوجداني والثورة النفسية التي انتابت الشاعر لتأثره بسماع خبر وفاة الشيخ نجده يثوب إلى إيمانه بحقيقة الموت :

أنسيت ؟ لا والله لكنني إلى باب الرجاء هربت من أحزاني  
الشيخ مات صدقت إنني مؤمن بالله مجبول على الإذعان<sup>(١)</sup>  
وعند الإيمان بهيمنة الموت وحتمية وقوعه فلا بد من الإحساس بأنه قضاء من الله وقدر مكتوب لا محيص عنه ولا انفلات منه ، والشاعر هنا يحكم انتمائه وتكوينه يؤمن بذلك ويعلم أنه من لوازم الإيمان بالقضاء والقدر ، الذي هو أحد أركان الإيمان ، فلا بد من التسليم لله بذلك ، ويصور مجيء القدر وعدم استطاعة الهروب منه أحمد يحيى بهكلي في رثاء الملك فيصل :

مثل هذا يجيئنا القدر الصارم يخـ طوفليس يسطيع حذرا  
إن هربنا - وكيف ذلك - لم نقـ در هرويا فلنسلم الأمر قسرا  
إنما خطوة القضا-ألف شبر إن تكن خطوة الخلائق شبرا<sup>(٢)</sup>

(١) عيون المراثي البازية: جمع وترتيب سليمان العثيم وفهد الجوعي ، ص ١٧٣ .

(٢) طيفان على نقطة الصفر: أحمد بهكلي ، ط ١ ، ( جازان ، النادي الأدبي ) ( د.ت ) ، ص ٧٣ .

فالقدر سبع مفترس ، وهذا التشخيص علاوة على معناه البلاغي القريب فإنه يضيف على القدر صفتي الحيوية والفتك ، والأولى تدور في أفق الدوام والاستمرار على حين تدور الأخرى في أفق الإبادة والفناء وهذه الصورة لا تزال غير ناضجة فكرياً وإن نضجت فنيا حيث إن القطيع في الغابة أو الفلاة قد يستطيع الهروب بعضه أو جزء منه عندما ينقض عليه السبع المفترس ، وبالتالي فلا تستطيع هذه الصورة أن تكون صادقة على القدر ( الموت ) الذي لا يستطيع أي مخلوق الإفلات منه ، ونجد أن الشاعر يحس بذلك فيخرج القلق لديه بعد ذلك من خلال تكثيف الأسلوب الطلبي المتمثل في النفي والاستفهام والأمر ( فليس نستطيع - كيف ذلك - لم نقدر - فلنسلم ) فكأنه يرى حلقة مفقودة في دائرة فكرته ثم تأتي أخيراً تلك الحلقة بأسلوب خبري مؤكد ؛ ينص على أن خطوة القضاء ( الحيوان المفترس ) ألف شبر بينما خطوة الخلائق ( القطيع ) شبر واحد ، ومعلوم الفارق الكبير بين خطي قطبي الفكرة هنا مما يقضي بحسم القضية لصالح القدر حسماً لا يحتمل الشك أو التبرير .

والإيمان بالقدر وعدم إحراز شيء حياله يجعل الإنسان يقف عاجزاً لا حيلة بيده ، ومن نماذج ذلك ما قاله علي عسيري في رثاء يد ابنته المحترقة :

يدك اليسرى

يا أقبل أوجاع الروح

تلعلع في شفتي . !

يدك اليسرى تحرقني رؤيتها .

تكويني أناذك

.....

لكن ما الحيلة

والأمر هنا وهناك إلى الله ....<sup>(١)</sup>

(١) شعراء مبدعون من الجزيرة والخليج : عبد العزيز الفرج ، ط ١ ، ١٤١٧ هـ ، ( د.م ) ، ص ١١٦ .

فمع تعذبه الشديد وحسرتة العظيمة وهو يرى يد ابنته إلا أنه يسلم الأمر إلى الله تسليمًا مطلقاً، تتضمن ذلك دلالة اسمي الإشارة ( هنا - هناك ) حيث يقول : إن الأمر كله لله ؛ في القريب والبعيد، والممكن والمستحيل، والحياة والموت، وحزنه الشديد واحتراق يد ابنته، حيث وقفت عاطفة الأب عاجزة لا تستطيع عمل شيء .

وهذا الوقوف العاجز أمام القدر؛ يفضي إلى الإيمان بخيره وشره، وعدم التبرم أو الضيق به عند نزوله كما يقول عبد العزيز بن إبراهيم السراء في رثاء الشيخ ( محمد بن عثيمين ) - رحمه الله - :

إنني لأؤمن بالأقدار إن بسمت      أو أشهرت سيفها كالיום إظهارا  
يا رحمة الله في البلاء تسعفنا      أليت رحلي إذ لاقيت أقدارا  
أستغفر الله لا ندري فكم منحت      منابت الشوك بعد الجرح أزهارا<sup>(١)</sup>

فهو لم يقف أمام القدر عاجزا يشكو قلة حيلته، ولكنه يتقبله منقادا خاضعا بل إنه يرى فيه رحمة الله فيستغفره ويتوب إليه، راجياً أن يكون خلف ذلك حكمة إلهية، فتسير القصيدة في قاموسين متقابلين .

أولهما: يمثله موقف الشاعر المؤمن المتفائل برحمة الله في نحو ( لأؤمن ، بسمت ، رحمة الله ، تسعفنا ، أستغفر الله ، أزهارا .. ) .

وثانيهما: قاموس المصيبة الواقعة والقدر المحتتم في نحو ( الأقدار ، أشهرت سيفها ، البلاء ، الشوك ، الجرح .. ) وبين القاموسين تقع علاقة الإرسال والاستقبال .

ونستطيع القول بأن هذه النظرة الثانوية إلى القدر - وهو هنا مدلول الموت والفقد - تصطبغ بالتفاؤل اليقيني، وتأخذ أنماطا متعددة، وإذا كنا قد لمسنا شيئا منها في النص

(١) ابن عثيمين الإمام الزاهد: ناصر الزهراني ، ط ١ ، ( الدمام ، دار ابن الجوزي ، ١٤٢٢ هـ ) ص ٨٧٨ .

السابق فإنها قد تبرز بشكل أوضح في نماذج أخرى ، ومن ذلك ما قاله محمد علي مغربي في رثاء الملك فيصل - رحمه الله - :

عجب الناس من صروف المقادير      وما أبصروا خفي المعاني  
كمل البدر واستفاض سناء      فتعالى عن آفة النقصان  
فاصطفاه في جنة الخلد مولا      شهيدا والخلد أغلى الأمان<sup>(١)</sup>

وتتلور نظرة الشاعر هنا في إدراك خفي المعاني ، فقد أكبر من موت الفيصل وشبهه بالبدر حين وفاته ، وحيث إن البدر يناله النقص بعد ذلك فقد أبى الفيصل هذا ورحل عن الحياة مكتملا دون أن يناله نقص أو قصور ، ويتحقق كماله بالشهادة في سبيل الله تلك الغاية النبيلة والهدف الإسلامي السامي ، والذي حدث اصطفاء من الله ومكرمة ربانية عظيمة ، ولهذا نجد صورة الشاعر البيانية ( تشبيه الفيصل بالبدر ) يتركها الشاعر وينصرف عن إكمالها الذي كان من المفترض - جمالياً - أن يحدث خسوف للبدر بعد تجليه وتماحه ، لتكتمل دينامية الصورة ويستجلي جمالها ، ولكن الشاعر ترك ذلك وابتدأ جملة فعلية جديدة تتكون من فعل ( الاصطفاء ) ومفعول به ( الفيصل ) وفاعله ( الله ) ، وهذا يدل على احتفائه بالمعنى هنا أكثر من الفن ، وذلك لإحساسه بضرورة بلورة فكرته ونظرته القدرية المتفائلة .

وبالتالي فإننا - حيال القدر - نجد رؤية الشعراء تقوم على القبول والتسليم المطلق وتنقسم بعد ذلك إلى أولية تتسم بالحزن والتألم ، ثم ثانوية تتسم بالتأمل والتفاؤل ، كما يوضحه الشكل البياني الآتي :

(١) آلام وآمال ، عبد العزيز الأحيدب ، ٣٤/١



## النظرة إلى القدر ( الموت )

## بالقبول والتسليم

ثانوية

أولية

( متأملة متفائلة )

( حزينة متأملة )

وقد يكون للشخصية المريثة دور كبير في تكوين النظرتين ، ففي رثاء الأقارب والأصدقاء تكون النظرة الأولية أجلى وأكاد ، على حين نجد النظرة الثانوية بارزة في رثاء الشهداء - مثلاً - كما سيأتي بيانه - إن شاء الله - ، كما أن كلا من النظرتين يصبح باعثاً على رؤية تنبثق منهما وتصبح فرعاً لأصل سابق ، حيث تنبعث النظرة الأولية إلى الشكوى واللجوء إلى الله ، أما النظرة الثانوية فتصبح باعثاً إلى الصبر والاحتساب عند وقوع المصيبة ، ومن ذلك قول عبد الرحمن آل عبد الكريم في رثاء صديق له :

لك المشكى إله الخلق ربي	فليس سواك يكشف كل كرب
وليس سواك للداعي مجيب	إذا مـارـيـع مأمـنـه بـخطـب
إله العالمين إليك أبدي	شكاتي من مصاب راع قلبي <sup>(١)</sup>

حيث يستشعر عظمة الله وقدرته الماضية فيشكو إليه ويلتجئ به من مصابه الذي قد راع قبله ، ويبدو التوسل إلى الله بارزاً في التكرار اللفظي والمعنوي ، في نحو ( ليس سواك يكشف .. ، ليس سواك للداعي مجيب ) ( إله الخلق ، إله العالمين ) ( المشكى ، شكاتي ) ( ريع ، راع ) مما يدل على شدة الإلحاح في دعاء الشاعر وشكواه .

كما نجد الشكوى عند محمد بن سعد بن حسين في رثاء والده :

(١) خلجات قلب ، عبد الرحمن آل عبد الكريم ، ط ١ ، ( الرياض ، مطبعة العبيكان ، ١٤١٨ هـ )

وما ذرفت عيناى يوماً لسمعزل سوى فقده إن الرزية تشتد  
 إلى الله أشكو ما أعاني من الشجى وإجراض عبرات تفيض وترتد<sup>(١)</sup>  
 فهنا مع أن عاطفة بن حسين تبدو في أشد حالات التألم والحزن إلا أنه لم ينس  
 الحادث الأليم الشكوى إلى الله والعود به مما يلاقه ، وحكمنا على العاطفة هنا يستند  
 إلى مقتضى المنطق والفن ، فما يقتضيه المنطق أن فقد الأب من أعظم وأنكى المصائب  
 على الإنسان ، وأما ما يقتضيه الفن فهو أن الشعر قريب من الذات فلا بد من بروز  
 الذات من خلاله ، ولهذا نجد التشديد في ألفاظ النص ( ذرفت ، الرزية ، تشتد ، الله ،  
 الشجى ، ترتد ) وكأن هذا يعكس شدة ألم الشاعر ويصور حزنه العظيم ، فالجانب  
 الصوتي هنا يحمل عمقا رمزيا وإيحاء فكريا جعله قريبا من روحية التفاعل والاستنباط.  
 أما النظرة المتأمل والمتفائلة إلى القضاء والقدر ( حادثة الموت ) فإنها كما سبق  
 تلجأ إلى الصبر والاحتساب ، ومن نماذجها قول ضياء الدين رجب في رثاء ابنه  
 (حمزة):

فلنا الله ثم أنت احتسابا نترجى عقباه يوماً فيوما  
 ولنا الله في اصطبار لقد عز ولكنه تشعشع نعيمى  
 ثمرا أينع اليقين جننا فاستطال الإيمان طوداً أشما<sup>(٢)</sup>

لقد تبلورت فكرة الشاعر هنا انطلاقاً من عقيدة راسخة وإيمان عظيم نبع من  
 إدراك أجر وثواب الصابر المحتسب عند فقد صفيه في الدنيا ، والذي يمثله قول الله عز  
 وجل : ﴿ قُلْ يَعْبادِ الَّذِينَ ءَامَنُوا اتَّقُوا رَبَّكُمْ لِلَّذِينَ أَحْسَنُوا فِي هَذِهِ الدُّنْيَا حَسَنَةٌ وَأَرْضُ

(١) الديوان المخطوط ( هوامش الذات )

(٢) ديوان ضياء الدين رجب : ضياء الدين رجب ، ( جلة ، دار الأصفهاني ، ١٤٠٠هـ ) ص ٤١٩

اللَّهُ وَسِعَتْهُ إِنَّمَا يُؤَقِّ الصَّابِرُونَ أَجْرَهُمْ بِغَيْرِ حِسَابٍ ﴿١٠﴾ <sup>(١)</sup> ومن قوله تعالى :  
﴿ وَلَنَبْلُوَنَّكُمْ بِشَيْءٍ مِّنَ الْخَوْفِ وَالْجُوعِ وَنَقْصٍ مِّنَ الْأَمْوَالِ وَالْأَنْفُسِ وَالثَّمَرَاتِ وَبَشِّرِ

الصَّابِرِينَ ﴾ ﴿١٥٥﴾ <sup>(٢)</sup> وإذا كان المعنى قد أتى في القرآن مجملاً فإنه قد ورد مفصلاً في الحديث النبوي كمثل قوله صلى الله عليه وسلم : ( ما لعبدى المؤمن عندي جزاء ؛ إذا قبضت صفيه من أهل الدنيا ثم احتسبه إلا الجنة ) <sup>(٣)</sup> ونرى أثره الألفاظ الابتهاجية في معجم النص كـ ( احتساب ، نرتجى ، عقباه ، تشعشع ، نعمى ) حتى يسيطر هذا المعجم على البيت الأخير سيطرة تامة ( ثمرا ، أينع ، اليقين ، جناه ، استطال ، الإيمان ، طودا ، أشما ) وقد حدث كل هذا مع حزن عظيم وأسى مطبق لفقد الشاعر ابنه الوحيد ، والذي أكثر من رثائه في العديد من القصائد والمقطوعات ، وأنشأ فيه الذكريات المحزنة مع كل مناسبة تمر بعد فقداه ، حيث تذكره في الحج وفي العيد ، وفي رمضان .. إلخ على نحو :

قد أهل العام الجديد علينا      يا حبيبي وأنت تسكن لحديك  
يا حمزة هذا العيد أول      مرة أحياءه بؤسا  
وأهل شهر كنت أول فرحة      فيه تطالعني فغبت على المدى <sup>(٤)</sup>

فقد (( ظلت ذكرى الابن الفقيد لا تبرح مخيلة الأب الشاعر ، فهو يتذكره دوما ، فتَهطل أمطار الأحزان الشعرية فياضة ، ويعصف الأسى بذلك القلب الواهي ولكنه مع ذلك كله يبرز الأثر الديني والإيماني العميق في احتسابه - صابرا مؤمنا - في

(١) سورة الزمر آية ١٠ .

(٢) سورة البقرة آية ١٥٥ .

(٣) صحيح البخاري ( الحديث رقم ٦٤٢٤ ) ، ط ٢ ، ( الرياض ، دار الريان ، ١٤٠٩ هـ ) .

(٤) ديوان ضياء الدين رجب : ضياء الدين رجب ، ص ٤٢٠ .

فقد ابنه ، والتجائه إلى الله سبحانه وتعالى ، وطلب الصبر والعون منه سبحانه ))<sup>(١)</sup> ،  
وقد يتداخل الحزن والتفاؤل حيال القدر ( مصيبة الموت ) فيعثان رؤية شاعرية تجمع  
بين الشكوى إلى الله والصبر والاحتساب ، مؤصلا كل ذلك الإيمان بالله والتسليم  
والقبول .. كما تقول : فوزية القاضي في رثاء زوجها :

أشكو إلى الله لا أشكو إلى أحد      إن شاء أسعدنا أو شاء أشقانا  
وأكتم الحزن في الأحشاء مرتعه      ويشمر الحزن في الأحشاء نيرانا  
لا نملك الحل فالأقدار غالبه      والله خالقنا بالصبر وصانا<sup>(٢)</sup>

فقد رثت زوجها بأكثر من قصيدة ، وصورت معاناتها ومآسيها بعد فقده ، وما  
تعانيه من تيمم أبنائها ، فجاء رثاؤها مليئا بلوعة الحزن وألم الفراق ، وما ذلك إلا لأنه  
قد توافرت فيه عواطف ثلاث ، عاطفة المرأة برقتها ورهافة إحساسها ، وعاطفة  
الزوجة الفاقدة ، وعاطفة الأم الحانية ، ولم يصرفها ذلك عن القبول والتسليم ولذا  
لجأت إلى الله شاكية باكية وأعرضت عما سواه ، ولعل شكواها هنا تتضمن بعدا آخر  
، فهي تشكو عدم تخلصها من البكاء والحزن مع يقينها باليقين وثواب الصابرين ، وأن  
الصبر وصية الله لعباده ، فشكواها ليست مقتصرة على حدوث المصيبة ولكنها تشكو  
من تبعياتها وأثرها المتمثل في البكاء المستمر ، ولذا نجد أنها بعد أبياتها السابقة تقول :

الموت حق وكل الناس تعرفه      ونكره الحق أحيانا وأحيانا  
وتطفئ النار في الأحشاء أدمعنا      لذا بكيت وأرجو الله غفرانا<sup>(٣)</sup>

(١) شعر ضياء الدين رجب بين الموقف والصياغة : عبد الله باقازي ، ( المدينة المنورة ، نادي المدينة  
المنورة الأدبي ) ( د.ت ) ص ٣٣ .

(٢) نماذج لشاعرات من منطقة القصيم : نوال الشبان ، ط ١ ، ( اللجنة النسائية لمهرجان الجنادرية  
بالقصيم ) ( اللجنة الثقافية ) ١٤١٩هـ ( ص ٣٨ .

فهي تعلم أن الشرع المطهر قد حرم النياحة على الميت ، وأنه ربما يعذب بسبب ذلك ، كما ورد في نصوص نبوية متعددة ، ولذا تستغفر الله وترجوه الصفح عن بكائها الذي لم تستطع الخلاص منه ، وما دفعها إلى ذلك إلا إيمانها العظيم الذي أفضى بها إلى القبول وتسليم الأمر لخالقها الكريم ، وهذا التسليم والقبول إزاء الأقدار لا يعني عدم الالتفات إلى مسببات الأشياء ، وتحميل القدر كل شيء ، وهذا لا يتنافى مع الإيمان كما تنص على ذلك نصوص وآثار العقيدة ، التي أمرت الإنسان بأخذ الحذر وتجنب التهلكة .. إلخ ، وهذا ما يعالجه محمد هاشم رشيد في رثاء طفلة قد دهسها سائق متهور ، حيث يتألم لواقع تلك الطفلة ، وينتقد موقف من يبررون جانيته بالقضاء والقدر ، هارين من الإحساس بالمسؤولية :

ويا فتاتي جنى البشر	فحطموا قلبك الطهور
وأسندوا الذنب للقدر	كأنه ناضب الشعور

.....

.....

وهكذا تهدر الدماء	ويمرح المجرم الأثيم
وتصعد الروح للسماء	تشكو إلى الخالق العظيم <sup>(٢)</sup>

فالشاعر ينتقد منهجا وأسلوبا معينا ولا ينتقد فكرا أو عقيدة ، فيرى الأزمة والمعاناة كامنة في المنهج لا العقيدة ، ولهذا نجده في البيت الأخير يصور صعود روح الطفلة إلى ربها شاكية مأساتها وجريمة إزهاق روحها من ذلك المجرم ، كما تشكو جناية البشر بعدم محاسبة المجرم ، وإسناد ذلك إلى الأقدار دون تمعن في مقتضياتها

(١) المرجع السابق .

(٢) الأعمال الشعرية الكاملة ، محمد هاشم رشيد ، ط ٢ ، ( نادي المدينة المنورة الأدبي ، ١٤١٠ هـ )



وأَسبابها، لأن الإيمان بالقضاء والقدر يقتضي العمل وأخذ الحذر ولا يعني التكاثر والقعود، وقد نجح الشاعر في المجيء بصورته الأخيرة، حيث إنها خلصته من تهمة عدم قبول الأقدار والتسليم لها لتتكشف رؤيته متمثلة في قبول القدر قبولاً معيناً، كما أن هذا البيت يحمل تكتيكاً جمالياً آخر يتمثل في عدم إهمال من يهدرون الدماء ويتهاونون في سفكها دون أدنى إحساس بجرم أو مسؤولية، حيث تصعد تلك الأرواح المسفوكة إلى بارئها فتشكو إليه، كما أنها تكتسب حياة جديدة ولهذا جعلها (تصعد، تشكو) بعد موتها، ولم يجعل هذا خاصاً بالفتاة المريّة فقال: (تصعد الروح) ولم يقل (روحها) لتكتسب النظرة شمولية وعمومية ترتقي بنبيلها الديني والإنساني الكبير.

وإذا كان القبول والتسليم في النماذج السابقة قد انتاب عواطف الشعراء فيه الحزن والأسى وسيطر على بعضها البكاء والآلام، كما أن التفاؤل فيها قد ورد خافتاً ولم يستطع الخلاص من هول المصائب ومعاناة الفقد.. إذا كان ذلك فإننا نجد القبول والرضى يتألق بصورة أجلى عند رثاء الشهداء والصالحين، وما ذلك إلا لما ينتظرهم من الثواب والكرامة والنعيم، ففي قصيدة بعنوان (الشهيد) لمحمد بن سعد الدبل.. يقول:

لقد فاز في أولاه بالمطمع السذي	يؤمله في دار أخراه إذا شدا
كأنني به، والنصل يهوي بصدره	ترنح معترزا وشمر واشتدا
يدافع نفسا عاجلتها منية..	لعل لها في دفعها بعض ما يسدي
فنادى به في عالم العرش هاتف	إليّ فقد وفيت سيفك والغمد <sup>(١)</sup>

(١) معاناة شاعر، محمد بن سعد الدبل، ط ١، (الرياض، مطابع العبيكان، ١٤٠٥هـ) ص ٢٤.

فالشهيد يلبي نداء إلهيا عظيما ، قد اختصه كرامة وإجلالا ، وتدور الفكرة حول الموازنة بين حياتي الشهيد المتمثلتين في ( أولاه - أخراه ) ، لتتحسم في النهاية لصالح الأخرى ، ولهذا نجد سيطرة اللغة الراضية الفرحة في نحو ( فاز ، يؤمله - المطمع - ترنح - معتزا ، شمر .. ) ولا نجد تلك اللغة الباكية الحزينة ، والمتأللة الضاجرة ، وتقع الأبيات في المقطع الأول من القصيدة ، لتمثل واقع الشهيد في الدنيا وما قام به من بلاء في الجهاد ومقاتلة للعدو إلى أن يسلم روحه لله ، ثم يأتي المقطع الثاني ليصور واقعه ومآله في الدار الآخرة :

ألا ليت صحبي يعلمون بما أفا ..... عليّ إله الكون من خير ما أسدى

ألا ليت صحبي ينظرون أريكتي ..... وما أنا فيه من نعيم قد امتدا  
وحولي نبع الكوثر العذب مرتع ..... ومن نظرات العين ما يبعث السعدا<sup>(١)</sup>

وهو هنا يستلهم المعنى القرآني العظيم الذي ورد في قوله تعالى : ﴿ وَلَا تَحْسَبَنَّ الَّذِينَ قُتِلُوا فِي سَبِيلِ اللَّهِ أَمْوَاتًا بَلْ أَحْيَاءُ عِنْدَ رَبِّهِمْ يُرْزَقُونَ ﴾ (٣٣) فَرِحِينَ بِمَا آتَاهُمُ اللَّهُ مِنْ فَضْلِهِ وَيَسْتَبْشِرُونَ بِالَّذِينَ لَمْ يَلْحَقُوا بِهِمْ مِنْ خَلْفِهِمْ أَلَّا خَوْفٌ عَلَيْهِمْ وَلَا هُمْ يَحْزَنُونَ ﴾ (١٧٠) ﴿ (٢) .

كما يستلهم هذا المعنى بصورة أوضح عبد الرحمن العشماوي حيث يقول في رثاء الشهيد أيضاً :

(١) المصدر السابق.

(٢) سورة آل عمران آية ١٦٩ ، ١٧٠ .

موت الشهيد حياته ، وحياتنا في لهونا الفتاك عنوان الردى  
يا من قطعت إلى الجهاد مسافة ما زال يحبو دونها من أخلدا<sup>(١)</sup>  
وإذا كان هذا الاستلهام لآيات الجهاد وما فيها من بيان لعظيم ثواب ومنزلة  
الشهداء يكثر في رثاء الشهداء فإن هناك من يستلهم ويوظف آيات أخرى لم تكن  
خاصة بالجهاد ومقتضياته ، كما فعل الشاعر جاسم الصحيح في رثائه للاستشهادية  
الفلسطينية ذات الستة عشر رباعا (آيات الأخرس) :

هكذا (آيات) لبت داعي (الجمعة) للذكر

وصلتها من القلب وجوبا ونوافل

ثم عادت بربيع شاعر في دمها المنظوم

واشتاقت إلى تقفية الماء بمشور الجداول

وأحالت من دوي الجسد الهادر

لحنا واحدا

وزعه الحب تقاسيم على كل الفصائل<sup>(٢)</sup>.

فالأية الموظفة هنا هي قوله تعالى : ﴿يَتَأْتِيهَا الَّذِينَ ءَامَنُوا إِذَا نُودِيَ

لِلصَّلَاةِ مِنْ يَوْمِ الْجُمُعَةِ فَاسْعَوْا إِلَى ذِكْرِ اللَّهِ وَذَرُوا الْبَيْعَ ذَلِكُمْ خَيْرٌ لَكُمْ إِنْ

كُنْتُمْ تَعْلَمُونَ ﴿١﴾﴾<sup>(٣)</sup>.

(١) عندما يعزف الرصاص ، عبد الرحمن العشماوي ، ط ٢ ، (الرياض ، مطابع العبيكان ، ١٤٢٣هـ) ، ص ٣١ .

(٢) نحيب الأبدية : جاسم الصحيح ، ط ١ (الطائف ، نادي الطائف الأدبي ، ١٤٢٤هـ) ، ص ١٤١ .

(٣) سورة الجمعة آية ٩ .

وقد أتى بها الشاعر ليدل على أن تلك الفتاة قد قامت بالجهاد مع عدم فرضيته عليها ، على حين تخاذل وتقاعس عنه الرجال المقتدرون مع فرضيته عليهم ، ووجد في نداء الجمعة ما يخدم رؤيته حيث إنها دعوة خاصة بالرجال دون النساء ، فاستخدم الآية القرآنية ليرصد من خلالها المفارقة بين الفتاة الشهيدة والرجال المتقاعسين في رؤية رمزية وتكنيك فني بديع .

وبالتالي فإننا نلاحظ أن الشعراء قد استشعروا أن الشهيد قد جاد بنفسه وقدمها لله فكيف يضمن بها الآخرون ...؟! ومن هنا كان رثاء الشهداء لديهم مثال الرضى والقبول ، والإجلال والتقدير ، منطلقين في ذلك من مبدأ دينهم الإسلامي القويم ومتمثلين نصوصه العظيمة فيما يقولون .

وكما يكون الاطمئنان والرضى سائدا الإبداع الشعري في رثاء الشهداء لعظيم منزلتهم ورجاء نجاتهم ، فإنه يكون أيضا في رثاء الصالحين وأهل التقى والورع وأكثر ما يتجلى ذلك في رثاء العلماء الربانيين الذي قد شهدت لهم الأمة بالإخلاص والتقوى والفضل والإيمان ، ومن هذا رثاء عبد الرحمن العشماوي للشيخ ( محمد ابن عثيمين ) - رحمه الله - :

فلماذا يا جراحى تنزفين  
ولماذا يا دموعي تذرفين

.....

منزل رحب وجنات وعين  
بالذي يغفر للمستغفرين  
من صلاح وثبات ويقين<sup>(١)</sup>

لحق الشيخ بركب الصالحين  
ولماذا يا فؤادي تشتكي

.....

فارق الدنيا التي تفنى إلى  
ذاك ما نرجو وهذا ظننا  
رحل الشيخ على مثل الضحى

(١) ابن عثيمين الإمام الزاهد : ناصر الزهراني ، ص ٨٦٣ .

فيقيم حواراً منطقياً بين عقله وعاطفته ، وتمثل عقله الأدلة المنطقية البارزة في لحاق الشيخ بركب الصالحين ، ومغادرة الدنيا الفانية إلى الجنة الباقية ، بينما تمثل عاطفته جراحه النازفة وفؤاده المشتكي ودموعه الذارفة ، وتبرز صورة العاطفة في أول النص ( البيت الأول والثاني ) ثم تختفي بعد ذلك وتطغى عليها رؤية العقل مما يدل على غلبتها ونجاحها في ذلك الحوار .

وليس هذا التفاؤل والرضى مقصوراً على رثاء العلماء الزهاد ، بل إنه قد يكون في رثاء الأقارب والأصدقاء الذين قد احتفظت لهم ذاكرة الرائي بالتقوى والعبادة والصلاح ، ومن أمثلة ذلك ما يقوله محمد بن حسين في رثاء والده :

لو تنطق الأسحار وهي عليمه      شهدت بأنك تالي القرآن  
متهجدا متعبدا متضرعا      باكي المدامع غير ذي عصيان  
تمشي بأرض الله مشية معشر      أوصافهم في سورة الفرقان<sup>(١)</sup>

فشخصية والده العابدة الخاشعة ، وما تحتزنه ذاكرته من صفاته الدينية ، تجعله يعيش الرجاء والأمل في المغفرة لوالده والرحمة الإلهية ودخول الجنة ، ونجده يتعزى هنا بما ورد في سورة الفرقان من صفات عباد الله وهي قوله تعالى : ﴿وَعِبَادُ الرَّحْمَنِ الَّذِينَ يَمْشُونَ عَلَى الْأَرْضِ هَوْنًا وَإِذَا خَاطَبَهُمُ الْجَاهِلُونَ قَالُوا سَلَامًا ۝١٣ وَالَّذِينَ

يَبْتَغُونَ لِرَبِّهِمْ سُجَّدًا وَقِيَامًا ۝١٤﴾<sup>(٢)</sup> إلى آخر الآيات ، وتعزیه وتفاؤله بهذه الآيات وما جعله يستذكرها هنا هو ما ورد في آخرها من ثواب للوارد أوصافهم حيث يقول تعالى : ﴿أُولَئِكَ يُجْزَوْنَ الْغُرْفَةَ بِمَا صَبَرُوا وَيُلَقَّوْنَ فِيهَا نَحِيَّةً وَسَلَامًا

(١) الديوان المخطوط ( هوامش الذات ) .

(٢) سورة الفرقان آية ٦٣ ، ٦٤ .



﴿٧٥﴾ خَلِدِينَ فِيهَا حَسُنَتْ مُسْتَقَرًّا وَمُقَامًا ﴿٧٦﴾ ﴿١﴾ ، كما أتى هذا الجزاء ختاماً

لتلك الآيات فإن الشاعر يختم قصيدته مستوحياً ذلك فيقول :

يا من تذوب حشاشتي من فقدہ      نم في جناب الله في رضوان

واهناً بعيش في جوار الله في      ترف النعيم وروضة الإحسان <sup>(٢)</sup>

حيث تمتلئ نفسه يقينا وإيماناً بأن الله سيدخل والده الجنة ، وهناك سيعيش

منعماً مكرماً ، فيزول ما يعانيه من آلام الفقد وجور المصاب .

وكذلك عبد الرحمن آل عبد الكريم يختم رثاءه في والده بيت يملأ نفسه

اطمئناناً فيقول :

حسبي أبي وقد افتقدتك فجأة      أني عهدتك في صلاتك تخشع <sup>(٣)</sup>

فيحتسب عند الله ما عهده من صلاة والده وخشوعه فيها راجياً أن يكون في

ذلك تخفيف فجأة الموت التي أفقدته والده العزيز .

وهكذا فقد كانت نزعة الرضا والتسليم هي الاتجاه السائد والتشكيل المتقاطع

مع لوعة الفراق ومرارة الفقد وقد تبلور ذلك من واقع تصور إيماني يؤسسه الدين

الإسلامي العظيم بتوجهاته ونظامه التكاملي الواسع .

## ٢- النصح والادكار

قصائد الرثاء يقع بين يديها حادث الموت ومصيبة الذهاب ، فهي من قصائد

المناسبات في غالبها الكثير ، والمبدع والمتلقي فيها يعيشان كلاهما حالة نفسية خاصة ،

(١) سورة الفرقان آية ٧٥ ، ٧٦

(٢) الديوان المخطوط ( هوامش الذات )

(٣) خلجات قلب : عبد الرحمن آل عبد الكريم ، ص ٧٢

قد لا تتوافر في غير ذلك الموقف ، حيث تتسم حالتها بالحزن والتأثر العاطفي ، فتهرق الدموع ويعلو النحيب ، ويتذكر الجميع ، ويرى كل مصرعه ومآله الذي لا بد منه ، فتشوب النفس إلى الرشد والاعتاظ ، وتحس بالتقصير والإهمال ، وإزاء ذلك تتكون التجربة الشعرية النابعة من الإحساس بضرورة الاعتاظ والاعتبار ، والإرشاد والمناصحة ، حيث يحس الشاعر ذلك بنفسه ، كما أنه يجده حاجة ملحة في أنفس جمهوره ومتلقيه ، ثم تنفعل العاطفة بهذا الإحساس ، وهذا الأمر طبعي ومعروف حيث إنه من المكونات السيكلوجية للنفس الإنسانية ، ومع تطور الفكر البشري وتوسع وتعدد قنوات الاتصال والخطاب أصبح ذلك الإحساس ليس مقصوراً على الشعر بل إنه قد تجاوزه إلى جميع الفنون القولية والكتابية والصور الفوتوغرافية .. إلخ ، عبر وسائل إعلام واتصالات وقنوات متعددة ، ومن النماذج اليسيرة لذلك ما نشاهده من صور حوادث السيارات وضحاياها البشرية ، وما تكتب من عبارات على تلك الصور التي ينشرها الإعلام الأمني بهدف النصح والتذكير وتفادي تلك المواقف المحزنة ، ومثل ذلك ما ينشر بهدف التحذير من المخدرات وسوء عواقبها ... إلخ .

والرثاء يجده الشاعر بإحساسه المدرك مناسبة للاعتاظ والنصح ، وقل أن توجد ، قصيدة في الرثاء لم تتضمن هذا المعنى أو تتطرق له ، على مر التاريخ الإبداعي و... (( إذا كان من يبكي ميتاً أو يعزّي فيه يعرض للحياة وأنها زائلة ، وأن الموت نهاية كل شخص ، وأن على الناس أن يفكروا دائماً في هذا المصير الذي ينتظرهم ، وأن يتجهزوا له ويعدّوا زادهم قبل أن تأزف الآزفة وتحل الكارثة ، وهي كارثة مقررة لا مفر منها ولا محيص ))<sup>(١)</sup> حتى إن الشعر الجاهلي قد تضمن ذلك مع أن (( طبيعة الحياة الدينية لم تستطع إشباع طموح الأفراد الذين يبحثون عن الحقيقة أو تشبع

(١) الرثاء : شوقي ضيف ، ط ٣ ، ( القاهرة ، دار المعارف ) ( د.ت ) ، ص ٩٩ .

تأملاتهم الفكرية)) <sup>(١)</sup>، ولكن التكوين العقلي البسيط وجد في الموت موعظة ونصحاً، ليقول شاعر ذلك العصر:

في الـذاهبين الأولين من الـ  
لما رأيت مواردا  
لا يرجع الماضي ولا  
أيقنت أنني لا محالة  
قرون لنا بصائر  
للموت ليس لها مصادر  
يبقى من الباقي غابر  
حيث صار القوم صائر <sup>(٢)</sup>

والخنساء تقول في إحدى مراثيها لأخيها صخر:

لا خير في عيش وإن سرنـا      والـدهر لا تـبقى له باقية <sup>(٣)</sup>  
ثم بعد ذلك أتى الإسلام ليصبح حالة روحية تتلبس الإنسان العربي، وتشكل الحضارة العربية، وتمثل المحور الأساسي الذي يتحرك تفكير الشعراء في إطاره، وإذا به يجعل قضية الموت مجالا رحبا للاتعاظ والنصح من خلال نصوصه المطهرة في القرآن الكريم والسنة النبوية الشريفة، ويتأثر بذلك الشعر ويسترسل فيه، حتى إننا نجد بعض المراثي تنشأ لهذا القصد، وتدور حول تلك الرؤية ليصبح في بعضها موضوعا أساسا إن لم يكن وحيدا متفردا.

والرثاء السعودي المعاصر مليء بمعاني النصح والادكار، فهذا حسين سرحان يقول في رثاء جده:

(١) المراثي الشعرية في عصر صدر الإسلام: مقبول النعمة، ط ١، (بيروت، دار صادر، ١٩٩٧م) ص ١٩.

(٢) مروج الذهب، أبو الحسن المسعودي، تحقيق محي الدين عبد الحميد، ط ٤، (مصر، مطبعة السعادة، ١٩٦٤م) ٦٩: ١.

(٣) شعر الخنساء: تحقيق وشرح كرم البستاني، ط ٢، (بيروت، دار المسيرة، ١٩٨٢م)، ص ٢٠٧.

نأتي ونذهب كالأطياف خايلها      طرف سقته يد الظلماء بالوسن  
تذكر الناس ، أين الناس أين همو؟      مضوا من الموت فوق المركب الخشن  
كم تحت هذا الثرى من سيد لبق      ومن مسود ومن غر ومن فطن<sup>(١)</sup>  
فتشير إلى حالة الإنسان الذي يأتي كالطيف ثم ينتهي إلى الموت في هذه الحياة،  
ويستخدم ضمير المتكلمين ( نأتي ، نذهب ) ، وكأنه يحس بأن هذا الإحساس كما  
يخالجه يخالجه غيره من الناس ، ويحمل البيت توكيدا فنيا تبرزه الصورة البيانية التي لا  
نراها مقتصرة على تحليلها البلاغي البسيط المتمثل في التشبيه والتشخيص أو  
الاستعارة ، ولكنها قد تحمل بعدا رمزيا يقع بين دال ومدلول في ثنائية متجاوزة ،  
فالظلماء دال ومدلوله الدنيا ، والوسن دال ومدلوله الغفلة واللهو في الدنيا ، والتجاوز  
بين هذه الدوال أو المدلولات يعكس ما بينها من وشائج القربى والتلاحم ، فالغفلة  
واللهو ونسيان الآخرة أمور تبعث الانهماك في الدنيا والاعترار بها والعب من ملذاتها  
ونسيان ما سواها ، كما أن الدنيا فاتنة مغررة تدعو إلى الغفلة والنسيان ، ثم بعد تحدته  
بضمير الجميع نجده يتجه إلى المفرد المخاطب ( تذكر الناس .. ) لينتقل من الإجمال إلى  
التخصيص ومن مخاطبة الجمع إلى الواحد ، زيادة في التذكير وتأكيده ، وكأنه بعد  
وعظ الجماعة يعظ كل واحد بمفرده ، وهذا من ملامح الاهتمام بالإنذار والإبلاغ  
والتأكيد عليه ، ومن أمثله الشهيرة التي تذكرنا به ما فعله النبي - صلى الله عليه وسلم  
- في إحدى خطبه حيث بدأ بوعظ ومناصحة الجميع ( أيها الناس ) ثم انتقل إلى  
التفصيل ( يا عباس بن عبد المطلب .... ) ( يا صفية بنت عبد المطلب لا أغني عنك من  
الله شيئا .. )<sup>(٢)</sup> ثم بعد هذا الاحتفاء من الشاعر بمعناه نجده في بيته الأخير يدعو إلى

(١) أجنحة بلاريش : حسين سرحان ، ( الطائف ، نادي الطائف الأدبي ) ، ( د.ت ) ، ص ٧٥ .

(٢) صحيح مسلم ( ٩٣٢ ) ، ط ١ ، ( مكة المكرمة ، دار الخير ، ١٤١٤هـ ) .



إعمال الفكر والتأمل فيما تحت هذا الثرى من الأجساد الفانية التي تتعدد وتباين أوصافها من سيد ومسود ، وغر وفطن ، وما هذا التمثيل المتباين إلا للدلالة على كثرتها وتعددتها.

ويسيطر هذا المعنى على الشاعر في أغلب مراثيه ويردده فيها مع كل مناسبة رثاء ، مما يجعلنا نطمئن إلى قولنا بأن لديه إحساسا ذاتيا بتساوي جميع الناس في الموت وإتيانه على كل فئاتهم من كبير وصغير ، أو غني وفقير ، أو عظيم وحقير ، إذ نلمح هذا إضافة إلى ما سبق في رثائه لصديقه عبد الله بسيوني حيث يقول :

تفنى الليالي فقيرا عيشه غصص      ولا تبالي بأرباب الملايين  
سيان في مذهب الدنيا إذا انقصمت      بذخ المغنين أو شقو المساكين  
المال مترك والعمر مستلب      فكيف لا تستوي كل الموازين<sup>(١)</sup>

ونلمح الإضافة إلى معناه في النص السابق ، حيث أتى بخلاصة رؤيته في الاستفهام التعجبي ( فكيف لا تستوي كل الموازين ) أما النص السالف فقد مضى يعدد فيه الفئات الإنسانية مركزا على أسلوب المقابلة ، دون أن يجمع شتات تلك المقابلة ، وهذا من ملامح التطور والنمو في التجربة الشعرية لدى حسين سرحان ، ونستطيع أن نتابع مع ما سبق استمرار هذا النمو المعنوي في فكرة الشاعر ؛ فنجدته ينتقل من نقل خلاصة فكرته - كما سبق - في أسلوب طلبى إلى أسلوب خبري ليتخلص من التساؤل والحيرة والبحث وينتهي إلى إقرار نهائي فيقول في رثاء حافظ إبراهيم :

خلق المرء للفناء وإن طأ      لت ليالي سروره والهناء<sup>(٢)</sup>

(١) الطائر الغريب : حسين سرحان ، ( الطائف ، نادي الطائف الأدبي ) ، ( د.ت ) ، ص ٥٤ .

(٢) المصدر السابق ، ص ٤٣ .



وكما تقررت هذه الحقيقة عند حسين سرحان فإننا نجدها عند حفيظ الدوسري حيث يقول في رثائه .. جاعلا عنوان المقطع ( كلنا للحفر ) :

بين قبر . . وقبر  
تسير النهاية  
تلمع في الرمل  
تلك الحكاية  
يقتادها للعذاب السفر  
هكذا . .  
لا مفر  
كلنا للحفر

(١) . . . . .

فالاعتبار والاتعاظ هنا انطباع خاص وصادق فيه من الإحساس بقدر ما فيه من العقل ، ذلك أنه أشبه بالمعادل الموضوعي الذي ينشأ من الفراق والحرمان والفقد والحزن ، وهي مترادفات لمعاني صدمة الموت أو قدرته في تحويل هول المصيبة وروع الفاجعة إلى تذكّر فناء الجميع وموت البشر ، وعندما يتداخل الإحساس والعقل في تكوين ذلك المعادل الموضوعي - والذي لا بد من حدوثه - تتألف فنية التجربة الشعرية وتسمو العاطفة ، وتنبتق الرؤية الإبداعية مشبعة لهف العاطفة ومسيطرة على هياجها وانفعالاتها غير المحدودة ، فترطب النفس المحزونة بمثل ( كلنا للحفر ) ، وتتخذ الدلالة اللغوية من صيغة الجمع في المفردتين جمالا تعبيريا ينقل الإحساس الأكيد بموت الجميع ، كما أنه يدل على تجاوز الشاعر ذاته مصعدا عواطفه الذاتية لتسمو إلى مرتبة عواطف جميع المحزونين والباكين الفاقدين.

(١) قحط المحبة ، حفيظ الدوسري ، ط ١ ، ( مصر ، الصديقان للنشر ١٤١٨هـ ) ص ٦٤ .

ثم بعد هذا الوقوف التأملي العميق من الشاعر السعودي في مراثيه على إدراك فناء وموت البشر نجده ينطلق في مسارين متعاكسين تفرضهما أمور ثلاثة هي : واقع القصيدة الرثائية ، ومكونات المبدع ، والبيئة المحيطة ، أولها ماضوي ، أو دنيوي ، وثانيهما مستقبلي أو أخروي ، والقاسم المشترك بينهما الشاعر أو الرثاء أو القصيدة الرثائية ، فكلها تدل على نقطة الانطلاق التي ينبعث أو ينطلق منها هذان الاتجاهان المتعاكسان ، والاتجاه الأول يتركز في الدنيا والنظر إليها فيذمها الشعراء ويحذرون منها ويصفون غرورها ومفاتها ، والاتجاه الثاني يتركز في التذكير والوعظ والحث على فعل الخير والمعروف والعمل الصالح والتزود من الحسنات ومفارقة الذنوب والمعاصي .. إلخ ، كما يوضحه الشكل التخطيطي التالي :



وعند البحث عن المصدر الأساسي في هذا الخطاب الشعري نجده الدين الإسلامي ، ولا عجب في ذلك فالقرآن الكريم مليء بالآيات التي دارت في فلك هذين الاتجاهين ، وسنجد شيئاً من هذا يبرز جلياً عند استعراض ومناقشة النماذج الشعرية ، أما تعميمنا لهذا التصور وجعله عاماً في الرثاء السعودي فلأن تجسيد مشاهد الفراق والحزن والتحسر على الموتى من القواسم المشتركة بين الشعراء لا يختلف في التعبير عنها شاعر دون آخر سوى ما يلمح من العلو والانخفاض في مؤشر التجربة الشعرية وطبيعة بنات الأيام .

ومن أعظم مقاصد الوعظ والذكرى ذم الدنيا والتحذير منها ، وهو من مقاصد الدين الإسلامي التي ركز عليها ، فقال تعالى : ﴿ يَا أَيُّهَا النَّاسُ إِنَّ وَعْدَ اللَّهِ حَقٌّ فَلَا تَغُرَّكُمْ الْحَيَاةُ الدُّنْيَا وَلَا يَغُرَّكُمْ بِاللَّهِ الْفُرُورُ ۝ ﴾ <sup>(١)</sup> وقال أيضا : ﴿ كُلُّ نَفْسٍ ذَائِقَةُ الْمَوْتِ وَإِنَّمَا تُوَفَّقُونَ أجُورَكُمْ يَوْمَ الْقِيَمَةِ فَمَن زُحَّجَ عَنِ الثَّكَارِ وَأَدْخِلَ الْجَنَّةَ فَقَدْ فَازَ وَمَا الْحَيَاةُ الدُّنْيَا إِلَّا مَتَعُ الْفُرُورِ ۝ ﴾ <sup>(٢)</sup> ، ومن هنا فقد امتلأت به قصائد الرثاء ، ونظروا إلى الدنيا وشخصوا واقعها يقول عمر إبراهيم البري في إحدى مراثيه :

المكث في الدنيا الدنية زور	هي كالخيار مؤقت مقدور
لا ترج في الدنيا الخلود فإنها	كرحى على قطب الهلاك تدور

.....

ذي الدار دار الاختبار لمن له	عقل ودين بالهدى مغمور
تفنى الليالي فقيرا عيشه غصص	طيش وعيش بالهوى معمور <sup>(٣)</sup>

فبعد أن شخص واقع الدنيا بعدد من الأوصاف والتشبيهات نجده يقيم مقابلة بين صنفين من البشر ، أولها من يملك العقل والدين ، وثانيهما صاحب الطيش والهوى ، وقد أتت المقابلة في تقسيم لغوي وإيقاعي جميل يتمثل في التوازن بين الكلمات من حيث :

(١) سورة فاطر آية ٥ .

(٢) سورة آل عمران آية ١٨٥ .

(٣) شاعر العهود الثلاثة عمر بن إبراهيم البري ( حياته وشعره ) : عبد الرحمن السبت ، ط ١ ، ( النادي

الأدبي بمكة والنادي الأدبي بالمدينة ، ١٤٢٤هـ ) ص ٤٦١ .

لمن له = لمن به

طيش = عقل

دين = عيش

بالهدى مغمور = بالهوى معمور

وقد أزال هذا التناغم الإيقاعي شيئاً مما نلاحظه من الوعظ المباشر أو الخطابية الفجة ، فنأى به ذلك التقسيم والتناغم عن مزلق الخطاب الديني المفتوح إلى رحابة الإبداع الفني الممتع .

وإن كانت الدنيا دنية وشبيهة بالرحى عند عمر بري فهي عند الغزاوي غرور والمنى فيها سفه :

إن الحياة غرور والمنى سفه وكل فان سيلقى ربه سلماً<sup>(١)</sup>  
ومن تكنيكات الغزاوي هنا اختياره كلمة ( فان ) عادلاً عن ( حي ) للتأكيد على صفة الفناء وإدراكها لجميع المخلوقين .

أما عبد الله بن إدريس فيصف الدنيا بالومض الذي يلوح ثم يختفي سريعاً كما يرى فيها الغدر والمن والاسترجاع لما تعطيه ، فيقول في رثاء ركاب الطائرة الذين احترقوا فيها عام ١٤٠٠ هـ بمدينة الرياض :

ومض يلوح وتختفي الآثار هذي الحياة وطبعها الغدار  
ما إن نهل بصرخة في سمعها كالناقمين تحوطينا الأكراد  
حتى نراها تسـتـرد هـناها فيظل وجه عابس وشفار<sup>(٢)</sup>

(١) مجلة المنهل : أحمد الغزاوي ، العدد ( ٩ ) ذو القعدة ١٣٧٦ ، ص ٥٥٠ .

(٢) في زورقي ، عبد الله بن إدريس ، ط ١ ، ( الرياض ، دار العبيكان للنشر والطباعة ، ١٤٠٤ هـ )

فيركز على إضفاء الشمولية في صورته البلاغية القائمة على التشخيص لأنه يتحدث عن مأساة جماعية ولذا يبرز ضمير الجماعة في النص ( نهل ، الناقلين ، نراها ، تحوطنا) وقد أبرز هذا الصوت الجماعي متعددا ومتناوبا فيما بين الفعل والاسم والضمير ، ويقابله صوت مفرد متعدد الأشكال في خروجه أيضا ( يطل ، وجه ، عابس ، طبعها ، ... ) ويبرز جمال المفارقة في كثرة وأثرة الصوت المفرد مقابل قلة الصوت الجماعي ، ليوحى أخيرا على سيطرة الدنيا وغلبتها للبشر ، ثم يصرخ بعد ذلك في تلك الجماعة قائلاً :

فتأهبوا بالزاد قبل رحيلكم فالموت يفجأ والردى دوار<sup>(١)</sup>  
وقد أثر فجأة الموت عن مجيئه أو حدوثه أو قدومه ، وفي هذا تناسق معنوي مع ما صورته سابقا من حال الدنيا وشبهها بالومضة السريعة ، فعنصر الحركة السريعة يعكس حال الدنيا ومآلها المباغت بعد ذلك.

وعند عبد الله بن سليم الرشيد تبرز صورة الدنيا بأضغاث الأحلام ، فيقول في رثاء الشيخ عبد العزيز بن باز - رحمه الله - :

يا لهذي الحياة أضغاث أحلام م ، وميقاتها حطيم رمائم  
وأرانا فيها نعيب من الرنن<sup>(٢)</sup> ق<sup>(٣)</sup> وآمالنا هوى وسخائم<sup>(٤)</sup>  
فلم يصفها بالحلم أو الأحلام ولكنها أضغاث أحلام أخذنا ذلك من قوله تعالى : ﴿ قَالُوا أَضْغَتْ أَحْلَامٌ وَمَا نَحْنُ بِتَأْوِيلِ الْأَحْلَامِ بِعَالَمِينَ ﴾<sup>(٥)</sup> ، وهي الرؤيا التي لا يصح تأويلها لاختلاطها ، وتشبيه الحياة بها هنا يحمل عددا من الإيحاءات

(١) المصدر السابق .

(٢) الرنق : الماء الكدر ( القاموس المحيط ص ١١٤٦ ) .

(٣) مجلة الدعوة ، عبد الله الرشيد ، العدد (١٧٠٧) ، ١٤٢٠ : ٥ : ٢٢ هـ ، ص ٦٢ .

(٤) سورة يوسف آية ٤٤ .



والدلالات غير المحدودة ، التي تعكس عدم ثبات حال الدنيا وسرعة تغيرها وعدم وضوحها .... إلخ .

وهكذا فإننا نجد أن ذم الدنيا أو الحياة وما فيها من التغير ، وتصوير عدم ثباتها قد ملأ قصائد الرثاء ، وما دفع الشعراء السعوديين إليه هي مبادئ ومقاصد الدين الإسلامي ، وهنا تبرز ملاحظة مهمة وجديرة بالوقوف ، حيث لم يذم الشعراء الزمان أو يسبوا الدهر لحرمة ذلك والنهي عنه في الشرع ؛ بينما اتجهوا إلى الدنيا فشتموها وشخصوا تنكرها وتغير أحوالها ولورود ذلك في الشرع المطهر ، وقد تناول الشعراء وهم يصفون الدنيا ويذمونها عقد الموازنة بينها وبين الدار الآخرة ، أو الدار البرزخية محاولين إجلاء الفارق الجوهري بين دار الفناء ودار الخلود ، لتعكس تلك الموازنة على توحيد المفهوم الأساس القائم على ذم الدنيا والتزهيد فيها مضافا إليه الندب إلى الآخرة والحث على الفوز بها ، ومعلوم أن هذه الموازنة من مضامين القرآن الوعظية التي ترد في العديد من الآيات ومن ذلك قوله تعالى : ﴿ كَلَّا بَلْ تُحِبُّونَ الْعَاجِلَةَ ﴾ (٢٠) وَتَذُرُونَ الْآخِرَةَ (٢١) ﴿ (١) وطرق هذه المضامين أثناء الرثاء يسموبه ويعلي من تأثره ويجعل المتلقي يتفاعل معه تفاعلا تأمليا وروحيا ، كما أنه يكسب القصيدة الرثائية صدق التجربة ، ومعاناة العاطفة ، ومن النماذج الرثائية في ذلك ما قاله صالح بن سليمان بن سحمان في رثاء الشيخ عمر بن حسن آل الشيخ :

يا عامرا بيت هذي الدار كن حذرا      من وثبة ذات أنياب  
واعمر بديلا له بيتا يقال له      بيت الخراب وبيت الدود يا داري (٢)

(١) سورة القيامة آية ٢٠ ، ٢١ .

(٢) ديوان الشيخ صالح بن سليمان بن سحمان : تحقيق وتقديم (إبراهيم الفوزان) ، ط ١ ، (دمشق ، دار

الفكر ، ١٤٠١هـ) ، ١٩٧/١ .

ولا شك أن التذكير بالقبر وما فيه من الوحشة والدود من أعظم المواعظ ، ومن الملفت للنظر حث الشاعر على عمارة البيت البديل ، حيث رغب في عمارته ، ولم يفصح عن كيفية العمارة أو أسلوبها ، بل جعل الأمر مفتوحاً أما المتعظين ، ليكون هناك مجال للتأمل والمراجعة ، ومحاسبة النفس ، والارعواء عن الذنوب والمبادرة إلى فعل الخير والإحسان .

أما عبد المحسن حليت فإنه يجعل الموازنة بين الدنيا والآخرة ، حيث يعاف المرثي الدنيا ويزهد فيها راغباً إلى نعيم الآخرة ليعيش هناك مع النبي صلى الله عليه وسلم ومع صحابته وسائر المؤمنين الصادقين في نعيم خالد فيقول في رثاء صديق له :

قد عاف داراً من الأوزار قد حبلت	وزار داراً بها المختار مشمول
فيها الصحابة فيها المؤمنون على	أكناف روض به للروح تهليل
في جنة أهلها لا شك أوجههم	بيض عليها من الرحمن تكحيل
فالنار نائية والعين راضية	والذنب مغتفر والصفح مأمول
والناس فيها على التقوى سواسية	ينالهم من ثناء الله تنويل <sup>(١)</sup>

وقد ترددت هذه المعاني - إضافة لما سبق - في كثير من قصائد الرثاء السعودي ومن الشعراء الذين وردت عندهم زاهر الألمعي<sup>(٢)</sup> ، ومحمد حسن فقي<sup>(٣)</sup> ، ومحمد السنوسي<sup>(٤)</sup> ، وعبد السلام هاشم حافظ<sup>(٥)</sup> ، وغيرهم .

(١) مقاطع من الوجدان ، عبد المحسن حليت ، ط ١ (١٤٠٣هـ) ، (دم) ، ص ١٢٤ .

(٢) الألمعيات ص ١٢٧ .

(٣) الديوان ٤٢٥ : ٦ .

(٤) الديوان ص ١٩٢ .

(٥) الديوان ص ١٣٧ .

ثم بعد هذا التصوير لحال الدنيا وما بها من الفتنة والغرور ، ونهايتها المؤلمة المفاجئة نجد الشعراء بعد وعيهم بذلك كله يتجهون إلى التذكير والنصح ، فيعظون ويرشدون ويوجهون دعواتهم وصيحاتهم عبر وسائل إبداعية متعددة ، فتارة يكون الموت والفقد واعظا ومذكرا للشاعر ، ليصبح الشاعر مفعولاً به ، وتارة يكون فاعلا فيتوجه بالتذكير والوعظ إلى غيره ، ومن الأول قول عبد الله بن إدريس في رثاء الملك خالد - رحمه الله - :

يذكرنا موت الحبيب مصيرنا      ويشعرنا أن نستعد ونلحقا  
وما نحن إلا كالقطيع تهيجه      ذئاب فيهتاج القطيع تمزقا  
وما هي إلا برهة أو هنيهة      يعود جفول في النبات محذقا<sup>(١)</sup>

فالموت هنا ورد واعظا ومذكرا ومشعرا بأسلوب التشخيص ، ولا يقتصر هذا الأسلوب البلاغي على جماله التركيبي وتضاعف دوره الحيوي ( يذكرنا ، يشعرنا ) من خلال تكرار الفعل المضارع ؛ ولكنه يأخذ بعدا إشاريا أو رمزيا ليؤمى إلى تحول ذلك الشخص ( الموت ) من الفرد إلى مجموعة من الذئاب المفترسة ، التي تزداد يوما بعد يوم ، ومعيار زيادتها موت وفقد الأحباب والأصدقاء ، لتظل العلاقة طردية مع كل فقد أو موت ، فتزداد الذئاب وبالمقابل يقل القطيع ، وهكذا يوما بعد يوم حتى تكتمل الصورة البلاغية التي حذف فيها الشاعر وجه الشبه ليعطي التشبيه قوة خيالية أكبر حيث تحول من تشبيه مقيد إلى تشبيه يطلق العنان لخيال القارئ ليخمن وجه الشبه الذي تركه معلقا حتى يتيح للقارئ فرصة المشاركة في إكمال الصورة الموحية بفناء وزوال البشر .

(١) في زورقي : عبد الله بن إدريس ، ص ٢٠٦ .

وإذا كان الادكار والوجل مهيمنا على النفس عند فقد من تحبه أو تجله ، فإنها تلجأ إلى الله خائفة متضرعة ، وكأن هذه النفس تحس مصرعها بمصرع عزيزها وترى موتها بموته ، فتلهج بالدعاء والبكاء أمام خالقها .. كما يقول عثمان بن سيار في رثاء شهداء الطائرة حيث يختم رثاءه بيتين يجعلهما مقطعا مستقلاً :

يا إلهي الطف بعبد — من في قضاء شئته لي وقدر  
واحمني من فجأة الموت أو الـ موت ( صبرا ) أنت لي نعم الوزر<sup>(١)</sup>

ونحس في مضمون البيتين مدى خوف الشاعر وما تعانيه ذاته من القلق ، وهو يتضرع إلى ربه متوسلاً إليه بإيمانه بالقضاء والقدر ، ويسأله اللطف وأن يحميه من فجأة الموت أو الموت صبرا ، وما دفعه إلى التعوذ من هذا الموت ، وهو الموقف الذي تفاعلت به عاطفته وأهاج ضرامها حينما مات جميع ركاب الطائرة محترقين بداخلها ، وما في ذلك من الفجأة ، وقد استعاذ النبي صلى الله عليه وسلم من موت الفجأة لما يحمله من ترويع لذوي الميت ومفاجأتهم بالمصاب .

أما الصورة الثانية فهي التي يكون فيها الشاعر واعظاً مذكراً ، فكأنه بعد وعيه وعظ وتذكير الموت يتحول إلى ناقل متفاعل ، فيتجه إلى غيره حاملاً تلك الرسالة المتلقاة فيعظ وينصح الآخرين ، وقد يكون هذا الوعظ خاصاً كما فعل محمد بن سعد بن حسين في رثاء صاحب السمو الملكي الأمير فهد بن سلمان حينما اتجه إلى تذكير ووعظ والده الأمير سلمان بن عبد العزيز :

نذكر سلمان وإن كان ذا كرا فتذكر أصحاب اليقين سليم  
به أمر الله النبي محمدًا بذارية فيها الكـلام حكيم  
إذا رحل الفهد الكـريم فإنه لدى الخلد إن شاء الإله مقيم

(١) بين فجر وغسق ، عثمان بن سيار المحارب ، ط ١ ، دار العلوم للطباعة والنشر ( دت ) ص ١١٨ .



تعزّ فما في الخلق حيّ مخلد      على أن فقد الأكرمين عظيم  
إذا استرجع الإنسان كان هداية      وصلى عليه الله وهو رحيم<sup>(١)</sup>

حيث يحاول الشاعر الاقتراب من الأمير سلمان ليناجيه ويذكره تذكيرا أخويا صادقا ، ينأى فيه عما يحمله شخص سموه من صفات السيادة والإمارة ، ولذا نجده يناديه بـ ( سلمان ) دون الأمير أو سيدي أو صاحب السمو أو .. إلخ ؛ من الصفات المتمثلة فيه ، ومن النص نجد اهتمام الشاعر في بلورة وصياغة فكرته الرئيسة فيركز على أهمية التذكير وجدواه وأنه غاية دينية سامية ، وهنا يبرز التناص القرآني بأسلوب إشاري ، حيث يشير إلى الآيات القرآنية بالمعنى ، ولا يكتفي بذلك ولكنه يشير في الهامش إلى الآيات ، والآية الأولى التي أشار إلى سورتها هي قوله تعالى في سورة الذاريات : ﴿ وَذَكَرْ فَإِنَّ الدِّكْرَىٰ نَفْعُ الْمُؤْمِنِينَ ﴾<sup>(٢)</sup> وهذه الآية تتحدد من خلالها الانطلاقة الأولى لرؤية الشاعر والمتضمنة ضرورة التذكير والقيام به ، أما الآية الثانية فتأتي بعد التذكير والاحتساب في المصاب وتتضمن الجزاء والثواب وقد أشار إليها في البيت الأخير وهي قوله تعالى : ﴿ الَّذِينَ إِذَا أَصَابَتْهُمُ مُصِيبَةٌ قَالُوا إِنَّا لِلَّهِ وَإِنَّا إِلَيْهِ رَاجِعُونَ ﴾<sup>(٣)</sup> أُولَئِكَ عَلَيْهِمْ صَلَوَاتٌ مِنْ رَبِّهِمْ وَرَحْمَةٌ وَأُولَئِكَ هُمُ الْمُهْتَدُونَ<sup>(٣)</sup>

فالتناص الإشاري هنا قد أعطى النص مجالا واسعا من التخيل والتأمل مع ما نجده من سهولة الألفاظ ، لأنه يدعونا إلى استحضار تلك النصوص الغائبة والتي هي مكونات لشفرة خاصة يمكننا وجودها من فهم النص وفض مغاليق نظامه الإشاري .

(١) الديوان المخطوط ( هوامش الذات ) .

(٢) سورة الذاريات آية ٥٥ .

(٣) سورة البقرة آية ١٥٦ ، ١٥٧ .



وكما ورد التذكير خاصا وموجها إلى فرد معين كما عند بن حسين سابقا ؛ فإنه قد يرد عاما يتوجه فيه إلى الجماعة بدل الفرد، بل إنه قد ينطلق انطلاقاً غير محدود ليشمل جميع البشر فيكون صيحة إنذار تعم الآفاق كما فعللا عبد الله بن سليم الرشيد في رثاء أرمينيا من زلزال وقع بها فحصد آلاف البشر عام ١٩٨٩م ، فاستغل الشاعر ذلك ووجده مناسبة للتذكير والتخويف بالله ، ومما يجعلنا نطمئن إلى القول بأن ذلك كان هدف القصيدة ومحورها الأساسي أمور كثيرة فعلاوة على ما يتضمنه النص ، نجد العنوان ( غصبة الله ) وكأن في ذلك تحذير من غضبه وعقابه ، كما أن الشاعر وضع مقدمة نثرية موجزة بين يدي قصيدته جاء فيها : ( في لحظات ، زلزلت الأرض ، فمات آلاف من الضحايا ، وشرد المئات ) ﴿ إِنَّ فِي ذَلِكَ لَذِكْرٍ لِمَنْ كَانَ لَهُ قَلْبٌ أَوْ أَلْقَى السَّمْعَ وَهُوَ شَهِيدٌ ﴾ (١) فيقول في آخر تلك القصيدة :

فالنَّجَاءُ النِّجَاءُ يَا سَاكِنِي الْأَرْضِ      إِلَى اللَّهِ ، فَاغْلَاذِ الْوَالِدِينَ  
قَدَرَ اللَّهُ مُحْكَمَ الْكُونَ إِنْ شَاءَ      زَوَالًا يَقُولُ كُنْ فَيَكُونُ  
غَضَبُهُ اللَّهُ حِينَ تَنْزِلُ لَا يَمُنُّ      سَعْدًا وَلَا تَرْدُ حَصُونُ (٢)

وقد كتب جميع قصيدته بالنظام ذي الشطرين المعروف حتى أتى إلى البيت الأول في النص المجتزأ أعلاه ، فكتبه بشكل نثري يفرد به عن جميع أبيات القصيدة ، وما ذلك إلا للاحتفاء بهذا البيت والاهتمام به ليأخذ صفة المحورية والتميز ، وقد وجه فيه الدعوة إلى جميع سكان الأرض دون تخصيص أو تمييز ، ويتجلى في النص إبراز قدرة الله ومشيتته النافذة وغضبه الذي لا يرده شيء .

(١) سورة ق آية ٣٧ .

(٢) خاتمة البروق : عبد الله الرشيد ، ط ١ ، ( الرياض ، النادي الأدبي بالرياض ، ١٤١٣هـ ) ، ص ١٧٢ .

وهكذا فإننا نجد أغلب الوعظ والنصح يأتي في الرثاء السعودي بمعان عامة تشير إلى التأهب للموت ، والحذر من الدنيا والافتتان بها ، والتذكير بالآخرة ، وما طرق تلك المعني العامة إلا دليل على سمو التجربة الشاعرية ، التي لا تدخل في التفاصيل الدقيقة لكي تجعل المتلقي يتفاعل معها ويسترسل متأملاً ومنقبا عن تفاصيل ودقائق تلك المعاني ، فمن النادر أن نجد من يعظ في الرثاء بأمور محددة كالحفاظ على الصلاة ، أو أداء الزكاة ، أو ترك الخمر والزنا ... إلخ ، ولا نجد شيئاً من التفصيل الوعظي والنصح المحدد إلا في بعض الرثاء الذي ينظمه العلماء أو طلبة العلم المعروفون بالدعوة إلى الله وتذكير الناس ، وقد يرجع ذلك إلى إحساس منهم بضرورة وجود ذلك لديهم أكثر من أن يكون خلافاً أو نقصاً في مواهبهم وإبداعهم ، وهذه القضية ( فنية شعر العلماء ) من القضايا النقدية الخالدة ، التي لا تزال الأحكام فيها متداخلة والرأي فيها ناقص موبق ، ولكنها بحاجة إلى دراسة علمية جادة ، تقوم بتتبع النتائج وفحصه فحصاً شاملاً حتى تستطيع إصدار أحكام ومقاييس جديرة بالنظر والاهتمام ، إذ أن شعر العلماء ينبع من مواهب تتحكم فيها خصائص نفسية محددة ، وأهداف علمية خالصة ، وهذه الأمور قد تجد من جماع الموهبة ؛ وعطاء الفن ، وما يهمننا هو وجود شيء من المواظ التفصيلية في شعر العلماء كما فعل الشيخ إبراهيم بن محمد بن إبراهيم في رثاء والده سماحة الشيخ : محمد بن إبراهيم - رحمه الله - :

وهذا قضاء رضىنا به	من الله وهو العزيز الحكيم
وليس يباق سوى رينا	ولا أحد غير ربي يـدوم
ألا إن تقوى الإله العزيز	نجاة وأمن وفوز كريم
وذكر الإله ربيع القلوب	يزيل الغموم ويحلو الهموم

فداوم عليه ولا تنسِه      فخير لنفسك ذكر يدوم<sup>(١)</sup>  
 فهذه الأبيات لا نكاد نجد فيها ما نتوقعه من عاطفة الابن الحزينة المضطربة ،  
 وهي تعالج فقد والدها العظيم ، ولكن يقين الشيخ الشاعر وإيمانه العظيم قد أبعد  
 لوعات الحزن وخلجات الفراق وأحل مكانها مواعظ الناصح المشفق والداعية  
 المخلص ، فأخذ يحذر من الموت ويحث على التقوى وملازمة ذكر الله .. إلخ .

أما الشيخ سعود الشريم فيقول في رثاء الشيخ عبد العزيز بن باز:

لو كان من أحد ينجو على حذر      من موتها لنجا عدنان أو مضر  
 لا تركنن إلى الأسباب معتمدا      فالاعتماد على الأسباب محقر  
 تأتي المنون على أرواحنا غير      والنفس ذائقة للموت يا بشر  
 من منكر ونكير ما لنا هرب      عما يراد لنا كلا ولا وزر<sup>(٢)</sup>  
 والنص يتجه اتجاهها خالصاً إلى الوعظ والإرشاد حيث التحذير من الدنيا  
 ومفاجأة الموت لكل إنسان وحتمية مجيئه ، ثم يسترسل الشاعر إلى الحديث عن ما بعد  
 الموت فيتطرق إلى سؤال منكر ونكير وعظمة ذلك السؤال وعدم إمكانية الهروب منه  
 أو تلافيه ، وقد جاء جل القصيدة سائرا في هذا الاتجاه الوعظي .

(١) ديوان الرثاء في فقيد الأمة وحبر الجليل الشيخ محمد بن إبراهيم آل الشيخ : جمع وترتيب إسماعيل بن

سعد العتيق ، ( الرياض ، مكتبة دار الهداية ، ١٤٢١هـ ) ، ص ٧٨ .

(٢) عيون المراثي البازية : سليمان العثيم وفهد الجوعي ، ص ١٦٣ .

## الفصل الثاني

### البعد التاريخي

#### • التعزي بالماضي • الإنجازات

يتجلى البعد التاريخي في الرثاء السعودي في مقايضة بينه وبين الشعراء ليكون خادماً ومخدوماً ، أو آخذاً ومعطياً ، حيث يبرز خادماً من خلال استلھام وقائع وأحداث الماضي للتعزي بها أو إسقاطها على الواقع عبر وسائل متعددة وأساليب متنوعة ، كما يبرز التاريخ مخدوماً لما تسجله وترصده تجارب الشعراء في مراثيهم من إنجازات المرثيين ، وملابسات موتهم ، والتأريخ لذلك ، لتصبح تلك المراثي مصادر تاريخية يرجع إليها عند التوثيق والكتابة التاريخية .

والتاريخ كما يعرفه هربارت ( هو تنوير الحاضر بضوء الماضي ) ، ويعبر الفيلسوف البريطاني ( دافيد هيوم ) عن دور التاريخ في إمداد وإغناء المعرفة بقوله ((إذا تأملنا قصر حياة الإنسان ، ومعرفتنا المحدودة حتى بما يقع في زماننا - فلا شك في أننا نشعر بأننا كنا نبقي أطفالاً في إدراكنا لو لم يقيض لنا هذا الاختراع الذي يرجع بخبرتنا إلى جميع العصور الماضية ، وإلى أقدم الأمم الخالية ، إن الرجل المطلع على التاريخ يمكن أن يقال عنه في بعض الوجوه ( إنه يعيش منذ بداية العالم .. ))<sup>(١)</sup> أما جنتليه

---

(١) علم التاريخ نشأته وتطوره ووضعه بين العلوم الأخرى : شوقي الجمل ، ط ١ ( مصر ، مكتبة

الأنجلو ، ١٩٨٢م ) ص ٧٩ .

فيقرر في موقع آخر بأن (( الإنسان خارج التاريخ صفر ))<sup>(١)</sup> ، كما أن الإنسان المطلع على التاريخ يعيش منذ بداية العالم ويضيف دائما إلى مخزونه العلمي والفكري .  
وعند النظر إلى الحضور التاريخي في الرثاء السعودي فإنه سيلاحظ مجيء أغلبه منصبا في حقلين بارزين هما :

١ - التعزي بالماضي .

٢ - إنجازات المرثيين وأعمالهم .

وسيتم دراسة كل من هذين الحقلين في مبحث مستقل .

#### ١ - التعزي بالماضي

وأول اتجاه إلى التاريخ الماضي للتعزي به والسكون حياله يكون في تذكر وفاة النبي \_ صلى الله عليه وسلم \_ ذلك الحدث العظيم والمصاب الجلل الذي لن تصاب الأمة بأعظم منه ، ولهذا جاء في الحديث النبوي بما معناه أن من عظمت عليه مصيبته فليذكر مصيبة الأمة في وليتعز بها ، وقد أكثر الشعراء من ذكر ذلك في مرثيهم ، فعندما توفي الملك عبد العزيز - رحمه الله - كان لوفاته أثر كبير في نفوس شعب المملكة العربية السعودية ، فهو المؤسس الباني ، وهو الذي وحد الله به هذا الكيان العظيم ، وإزاء هذا الحادث المؤلم ، والفاجعة الكبيرة نجد الشاعر عبد الله بن خميس ينظم قصيدة في رثائه ويسترجع الماضي متعزيا بوفاة سيد البشرية - صلى الله عليه وسلم - وجاعلا من ذلك الحدث عزاء لجميع الشعب المسلم ، فيقول :

لولا اليقين بأن كلا راحل      وإلى سبيل واحد يغدونا  
والمصطفى للناس أكبر قدوة      يهدي بها الماضون والباقونا<sup>(٢)</sup>

(١) علم التاريخ : فاطمة قدورة الشامي ، ط ١ ، ( بيروت ، دار النهضة العربية ، ٢٠٠١م ) ص ١٤ .

(٢) الديوان الثاني : عبد الله بن خميس ، ط ١ ، ١٤١٣هـ ، ( دم ) ، ص ٧٥ .



وهذا عبد الرحمن العشماوي يقول في رثاء الشيخ ابن عثيمين - رحمه الله - :

إن بكيناك فإننا لم نـزل	بقضاء الله فينا مـوقنين
في وفاة المصطفى سولى لنا	وعزاء عن وفاة الصالحين
ذلك الرزء الذي اهـتـزلـه	عمر الفاروق والعقل الرزين
مات خير الناس هذا خبر	ترك الناس حيارى تائـهـين
طاشت الأبواب حتى سمعوا	ما تلا الصديق من قول مـبـين
لا يعزينا عن الأحباب في	شدة الهول سوى موت الأـمـين <sup>(١)</sup>

فالبكاء موجود لوفاة الشيخ العالم الجليل ، ولكن القلوب مليئة باليقين والإيمان بقضاء الله والرضى به ، وهنا ينطلق خيال الشاعر إلى تاريخ الأمة متأملاً متعزياً ، عسى أن يجد ما يسكن آلامه وأحزانه ، فيعثر على بغيته النفيسة في وفاة النبي \_ صلى الله عليه وسلم \_ ، والتعزي بوفاة النبي \_ صلى الله عليه وسلم \_ عند رثاء العلماء أنسب وأكثر أثراً لأن العلماء ورثة الأنبياء ، ووجودهم بعلمهم وفضلهم رمز وشعار للنبوة والرسالة ، ثم يمضي الشاعر يستقرئ أثر ذلك الحدث التاريخي ، وكيف أن الفاروق - رضي الله عنه - بإيمانه وعقله الرزين قد اهتز واضطرب وأنكر وفاته ممتشقا سيفه يريد أن يضرب عنق من يقول ذلك ، ليقوم بعد ذلك الصديق - رضي الله عنه - ويعلن الحقيقة التاريخية العظيمة ، ويتلو على الناس قول الله تعالى فيهدأ الروع وينزل في قلوب الصحابة اليقين ، كما هو معروف من تفاصيل الحادث في سياقها التاريخي المعروف ، ولا شك أن استحضار ذلك التاريخ في الرثاء يبعث الاطمئنان ويملاً النفس باليقين والثبات وكثير من الشعراء إنما يشيرون إلى حادثة وفاة النبي \_ صلى الله عليه وسلم \_ إشارة عابرة لا تتجاوز حدود البيت أو البيتين ، مثل قول إبراهيم بن الشيخ

(١) ابن عثيمين الإمام الزاهد : ناصر الزهراني ، ص ٨٦٥ .

محمد بن إبراهيم في رثاء والده :

وموت الرسول به سلوة      وفيه عزي للمصاب عظيم  
وهذا قضاء رضىنا به      من الله وهو العزيز الحكيم<sup>(١)</sup>

ومثل قول إبراهيم المشاري في رثاء الشيخ - محمد بن عثيمين - :

وعزاؤنا فيك النبي محمد      بالحق وافاء الذي وافاك<sup>(٢)</sup>

ولعل الإشارة إلى هذا الملمح التاريخي بعجالة وعدم الدخول في تفاصيله ناتج من إحساس الشعراء بأنه من الأمور المسلمة لدى الجميع ، كما أنه من المعاني المستهلكة والمتكررة في الشعر العربي .

ومن الأحداث التاريخية التي خدمت واقع مرثي الشعراء استشهاد الخليفة عمر بن الخطاب - رضي الله عنه - فقد كان بمفاجأته وعظيم أثره متمثلاً في استشهاد الملك فيصل بن عبدالعزيز - رحمه الله - يقول حسين سراج في ذلك :

ذهل المسلمون واعتراهم وجوم      وقلوب تفجرت بالزفير  
وتراءى ( الفارق ) وهو مسجى      ولبيب من الأسى في الصدور  
فإذا المسلمون فيه ثكالى      ويتامى لدى المصاب الكبير<sup>(٣)</sup>

وجميل اختيار الشاعر كلمة ( المسلمون ) بدل الشعب أو الناس أو غير ذلك ، حيث إن الكلمة تنقلنا قسراً إلى الحادثة التاريخية ، للتأكيد عليها ، ولهذا تتكرر اللفظة بعد ذكر ( الفاروق ) يأخذ النص واقعه التاريخي كاملاً ، دون أن يدخل فيه ما يشير إلى الحاضر بواقعه المعاش ، فلو جردنا النص من زمنه وصاحبه وأسبابه لقلنا بأن الأبيات ترصد التاريخ لذاته ، لاسيما والأبيات قد أتت في مقدمة مرثية الشاعر ،

(١) ديوان الرثاء في فقيد الأمة وحبر الجيل الشيخ محمد بن إبراهيم : إسماعيل بن عتيق ، ص ٧٩ .

(٢) ابن عثيمين الإمام الزاهد : ناصر الزهراني ، ص ٧٨٤ .

(٣) آلام وآمال : عبد العزيز الأحيدب ، ص ٣٧ .

والجمالية تكمن في أنَّ الشاعر قد أراد تناسي واقعه والاستغراق في تأمل الماضي والمكث فيه لتمتلى نفسه باليقين ، ويتعزى بالماضي ، فيواجه الحاضر صلبا قويا ، ولذا نجده بعد ذلك يشيد بالفصل وما قام به من أعمال عظيمة لوطنه وشعبه ، بل سائر الشعوب الإسلامية وقضاياها المصيرية ، فلم يتداخل عنده الحاضر بالماضي ، ولكن أتى كل منهما مستقلا متحدا والشاعر يقف بينهما موقف الصابر المتعزي .

ولكننا نجد التداخل والاندماج بين الحاضر والماضي عند علي زين العابدين ، والذي يخرج لديه استدعاء الحادثة التاريخية بصورة أخرى ، حيث يقول في رثاء الفصل أيضاً :

لله للحق للإسلام دعوته      فهل يهون الذي لله ينتصر  
مات العظيم شهيدا عن عقيدته      وما الشهيد بميت إنه ( عمر )  
ولعلنا نلاحظ القرينة الجامعة ، التي استطاع الشاعر من خلالها مزج الحاضر بالماضي ، وإحداث التداخل بينهما ، وهي قضية الشهادة ، ولهذا ترد متكررة في بيت الشاعر منكراً ثم معرفة ( شهيدا ، الشهيد ) .

أما عند علي النعمي فإننا نجد استدعاء استشهاد الفاروق في رثاء الملك فيصل ، يبرز بصورة أكثر تركيزا ، حيث تخرج بصورة قصصية درامية ، وتتعدد فيها الشخصيات ، ولكن إحدى تلك الشخصيات كان مسيطرا في الحاضر والماضي ، ومتسلحا بالإغواء والإضلال حيث يقول :

سقط الحبيب إلى القلوب بضربة      مجنونة من كف غرثائه  
يحيا حياة الأئمين الأشقياء      ويعيش والشيطان من ندمائه  
يلقي له من كيد ، وضلاله      فيظل مشدودا إلى إملائه  
ومضى يلقنه ويحشورأسه      عن طاعن الفاروق في أحشائه  
وعن ابن ملجم كيف روى سيفه      بالسّم كي يلقي بكل بلائه

في رأس حيدرة الشجاع فسله وانقض يضربه على طفرائه<sup>(١)</sup>  
والشخصية الجديدة في توظيف الشاعر هنا هي إبليس ، الذي أملى كيده  
وضلاله على القاتل وأغراه بجريمته الشنيعة ، وتبرز هذه الشخصية منفردة في مسرح  
الحدث الكبير في بداية الأمر ، وما تلبث أن تدخل معها شخصية ثانية ( طاعن  
الفاروق ) ثم تأتيهما الثالثة : ( ابن ملجم ) قاتل علي بن أبي طالب - رضي الله عنه - ،  
ثم تأتي الشخصية الرابعة ( قاتل الفيصل ) ويستمر الشاعر في بيان مأساة القتل  
وتفاصيلها ، وما خروج إبليس متفردا قبل تكاثر الشخصيات المجرمة حوله إلا للدلالة  
على أنه وراء كل بلاء ومصيبة ، وأنه حاضر في كل حدث إجرامي منذ ابتداء الإنسانية  
وحتى فنائها ، ولا ريب في ذلك ، فقد وسوس إلى آدم من قبل كما بين ذلك القرآن :  
﴿ فَوَسَّوَسَ إِلَيْهِ الشَّيْطَانُ قَالَ يَكَادِمُ هَلْ أَذُكَ عَلَى شَجَرَةِ الْخُلْدِ وَمُلْكٍ لَّا يَبْلَى

﴿ ١٢٠ ﴾<sup>(٢)</sup> ولهذا تخرج شخصية إبليس بارزة في النص ومتكررة الأفعال ، أما غيرها  
فيخرج بالصفة أو الكنية ( طاعن الفاروق - ابن ملجم ) ليصبح إبليس محور وبؤرة  
جميع تلك الجرائم الماضية والحاضرة ، والنص يجسد ذلك ويؤكد على اهتمام الشاعر  
بهذا المعنى ، حتى إننا نجده بعد أبياته السابقة يقول :

حتى استوى وأفاد من أستاذه	إبليس فاستعدى به لعماثه
واسطاع أن يخفى حقيقة أمره	عن أعين الرقباء من رقبائه
لينفذ العهد الذي أعطى به	وعدا لدى الشيطان في إمضائه <sup>(٣)</sup>

(١) النغم الحزين : علي النعمي ، ص ١٠٩ .

(٢) سورة طه آية ١٢٠ .

(٣) النغم الحزين : علي النعمي ، ص ١١١ .



وهنا نستطيع أن نقول إن استدعاء شخصية إبليس ، وتوظيفها بملاحها الكائدة المغوية يحمل بعدا تاريخيا ، وقد استقاه الشاعر من قصص القرآن وحوادث الماضي معا ، وهكذا نشاهد كيف التقت مراثي الشعراء في الفیصل - رحمه الله - مركزة على حادثة استشهاد الفاروق - رضي الله عنه - ومدرسة ما يحمله هذا البعد التاريخي من عطاء معاصر ، وقد تفاوت وتنوع هذا الإدراك مما يدل على ثراء التجربة الشعرية وتعدد أساليبها الإبداعية .

لم يكن الرجوع إلى التاريخ مجرد إلماحات عاجلة ، تبرز في الرثاء السعودي هنا وهناك ، ولكنه أصبح محورا أساسيا وهدفاً مقصوداً في العديد من الرثائيات ، حتى إننا نجده مستقل استقلالاً تاماً ببعضها ، وما ذلك إلا لأن الشعراء وجدوا فيه مصدرا غنيا يشبع ويستوعب سباحات تجاربهم التي قد يضيق بها واقعهم بما يحمله من ألم المأساة وحزن المصائب ، فيصبح التاريخ معادلا موضوعيا ، تختلف طرق الاستفادة منه والنهل من أحداثه ووقائعه ، ومن القصائد الرثائية التي ركزت على البعد التاريخي ، ودارت جميع أبياتها في فلكه ، ما قاله عبد الرحمن العشماوي في رثاء الشهيد الفلسطيني ( نصر خالد جرار ) وقد وضع مقدمة نثرية لقصيدته جاء فيها : (( نصر خالد إبراهيم جرار ، ترك الدنيا على ظهر حصان البطولة ، منطلقا إلى ربه بعد بتر قدميه ويده اليمنى ، حيث وجدوا رأسه مفصولة عن جسده تحت ركام (( جنين )) البطولة في فلسطين ، ربما يقدر الله سبحانه وتعالى - ونسأله أن يقدر - أن يلتقي جعفر الطيار صاحب اليدين المبتورتين في (( مؤتة )) بنصر جرار صاحب القدمين المبتورتين في (( جنين )) ، يلتقيان هناك حيث يطير جعفر بجناحيه ))<sup>(١)</sup> والمقدمات النثرية غالبا ما تكشف مقاصد وأهداف الشعراء ، ونحن إزاء مقدمة الشاعر السابقة نجده يشير إلى أنه

(١) القدس أنت : عبد الرحمن العشماوي ، ط ١ ( الرياض ، مكتبة العبيكان ، ١٤٢٤هـ ) ، ص ٦٨ .



سيذهب إلى استدعاء التاريخ ، وهو استدعاء صدر عن وعي ومنطقية ، حيث إن واقع المرثي هنا لا يناسبه شيء من أحداث التاريخ كما تناسبه قصة جعفر الطيار - رضي الله عنه . ، وتبدأ القصيدة بتساؤل يطول عبر استفهامات كثيرة حشدها الشاعر ، حيث يرد اسم الاستفهام ست عشرة مرة علاوة على أساليب استفهامية أخرى لم تتكون من أدوات الاستفهام ، وهذا الأسلوب هو تمهيد لتلك اللوحة الدرامية التي ستسيطر على القصيدة حيث الحوار بين شخصيتي الحدث القديم والجديد ، أو (جعفر الطيار ونصر جرار) :

ما هذا النور الساطع ، ما هذا النور ؟!  
 ما هذا النور الساطع يا عين الزمن الآتي .  
 من أين تدفق .. كيف تألق حتى أصبح يسرق نظراتي .  
 ويحرك ساكن نبضاتي .

.....

ولماذا أشعر أن التاريخ تلملم حتى ..  
 أصبح كلمات في بضع سطور<sup>(١)</sup>

وجميع هذا التساؤل ينبعث من جعفر الطيار ، وهو يحمل مضامين الإعجاب والإجلال والتقدير لذلك النور الساطع ، وكأن في ذلك إشارة إلى إعجاب العالم العلوي بما فعله الشهيد المعاصر في جنين ، ثم بعد ذلك يدخل جعفر الطيار في التفاصيل وكيف استشهد في مؤتة دون أي شعور بالانتقال من تساؤله السابق ، بحيث يتداخل التساؤل مع سرد الحدث ، فيقول :

(١) القدس أنت : عبد الرحمن العشماوي ، ط ١ ( الرياض ، مكتبة العبيكان ، ١٤٢٤هـ ) ، ص ٦٨ .

من أنت ؟

و(( مؤتة )) تشهد أن كؤوس الموت تدار .

الراية عندي الآن فلا عاش الكفار .

.....

و(( مؤتة )) تهتف باسمي ليل نهار

فلديها من جسدي آثار

وأنا جعفرها الطيار<sup>(١)</sup>

حيث تتجلى صورة البطل ( جعفر الطيار ) والذي يتحرك في إطاره المرسوم ،  
ويعلو صوته نائرا مفتخرا ، يتردد هتافه مملوءا بالنشوة والاعتزاز ، وهذا الفخر يعكس  
إحساس الشهيد المناضل بعظم الشهادة وعلو منزلتها ، حتى تصبح لديه غاية عظيمة  
وأمنية ملحة ، ويواصل النص مسيرته متواصلة معه هتافات البطل وصيحاته  
الافتخارية فتقطع يده اليمنى ، ويتكرر هتافه بـ ( الراية عندي - الآن - فلا عاش  
الكفار ) ليوحى هذا التكرار بإصراره المستمر على حمل الراية ، ثم تحملها يده اليسرى  
، ولكنها تنبتر أيضا فيظل مصرا على حملها :

لا بأس .. سيحملها صدري فأنا المغوار .

وضممت الراية ضم المشتاق<sup>(٢)</sup>

وهنا يبلغ الإصرار قمته ، ولكن السيوف تخرق صدره ، ويظل مصرا على  
عدم سقوط الراية ، فيبحث صارخا ( من يحمل عني الراية ) وهنا تبدأ نقطة تحول  
مهمة في النص ، وهي شبيهة بلحظة التنوير حيث يخرج صوت جديد وبطل جديد :

(١) المصدر السابق ، ص ٧١ .

(٢) القدس أنت : عبد الرحمن العشماوي ، ص ٧١ .

أبشر يا جعفر ، هات الراية

هذا ابن رواحة يحتضن الراية

ويفتش عن أسمى غاية<sup>(١)</sup>

وشخصية البطل الجديد ( ابن رواحة ) يتداخل فيها الماضي والحاضر ، والحقيقة والرمز ، فهي في الماضي والحقيقة شخصية البطل الصحابي المعروفة في سياقها التاريخي الثابت ، وهي في الحاضر والرمز شخصية كل مجاهد أو شهيد يرفع راية الجهاد ويناضل دونها ، وما هذا التداخل بين الماضي والحاضر إلا للانطلاق إلى الحاضر وتحديد حيث تتغير فيه عناصر الشخصية والمكان والزمان والأحداث ، فتتحول مؤنة إلى :

(( النور الساطع يا جعفر في أرض الإسراء ))

فهناك ملاحم تجري وإبساء<sup>(٢)</sup>

ويتحول جيش الروم إلى (( جيش يهود ؟ ؟ ! )) وتشكل شخصية البطل المعاصر : النور تدفق من أشلاء فتى مغوار .

لا يخشى الأخطار .

بثروا قدميه فطار .. قطعوا يمناه فثار

أنبت في موضع قدميه الإصرار

رجموه بألف قذيفة نار ... دفنوه بأنقاض الدار .

لكن الصرح ثابت لا ينهار .

(( نصر )) يا جعفر الطيار (( نصر جرار ))

هذا اسم فتى الأخطار<sup>(٣)</sup>

(١) المرجع السابق ص ٧١ .

(٢) المرجع السابق ص ٧٢ .

(٣) القدس أنت : عبد الرحمن العشماوي ، ص ٧٤ .

ويضفي الشاعر الكثير من صفات البطولة على شخصية الشهيد ، ويلجأ إلى كثير من التقنيات الفنية ، وما استخدمه للفعل الماضي في جملة ( بتروا قدميه فطار ) إلا محاولة فنية في التقريب بينه وبين الشخصية التاريخية ( طار ) ( جعفر الطيار ) ليكتسب صفة الطيران ، ولو جعل الشاعر ذلك الفعل بديلاً لـ ( ثار ) في آخر السطر الشعري لكان أجمل وأعظم ، حتى تكون صفة طيرانه في آخر مناورته بعد الثورة ، كما أنه يستغل اسم الشهيد ( نصر جرار ) ليكون صادقاً على فعله ومتحققاً فيه ، ويستمر الحوار مع جعفر الطيار ، ويواصل النص سرد المشاهد البطولية للشهيد ( نصر جرار ) ، إلى أن يتردد في الآفاق صوت شعري جديد بشكل جديد ينبعث على لسان ( جعفر الطيار ) يحيي فيه الجهاد في ( جنين ) وينقل إكباره وإعظامه للشهيد هناك :

من أرض مؤتة من عزمي وإصراري      لك التحية يا نصر بن جرار

.....

إلى جنين التي صاغت ملاحمها      وأرسلتها إلينا فيض أنوار  
إلى المغاوير من أبنائها صمدوا      صمود محتسب للأجر صبار  
يا نصر يا وارث الأجداد ما حملت      إليك إلا على أكتاف أبرار<sup>(١)</sup>

ومن جماليات القصيدة تحول هذا الصوت الجديد وخروجه إلى الشكل الخليلي ( بحر البسيط ) تاركاً وزن التفعيلة وكأن في ذلك إيماء إلى أصالة وقدم الصوت التراثي التاريخي العظيم .

وهكذا نشاهد كيف دارت جميع مضامين قصيدة الشاعر في فلك الموروث التاريخي ، مستفيداً من عطاءات ذلك الموروث ، ومحاولاً إسقاطها على واقعه ، بلغة شاعرية تقوم على الفن الدرامي المتمثل في الحوار عبر تداخل زمني رائع بين الماضي

(١) القدس أنت : عبد الرحمن العشماوي ، ط ١ ( الرياض ، مكتبة العبيكان ، ١٤٢٤هـ ) ، ص ٧٦ .

والحاضر ، وما لجوء الشاعر إلى التاريخ إلا لما وجد فيه من إشباع رغباته الفنية واستيعاب تجربته الشعرية ، ومع ما في القصيدة من سهولة الألفاظ وسيرورتها إلا أن القصيدة قد تحولت تحولا كليا من أسلوب الرثاء ومضامينه التقليدية المتداولة حاملة مضامين الفخر والاعتزاز والقوة والنفاز ، متخلصة من البكاء والندب وتشخيص الأحران .

كما نجد الشاعر جاسم الصحيح في رثائه للشهيد ( علي منيف شمّر ) من الجنوب اللبناني ؛ ينتقل ويهجر واقعه إلى معطيات التاريخ فيرى أن البطل الشهيد لم يكن من عصره الحاضر ، فيقول مبتدئا قصيدته :

من بعيد جاء ..

لا أعلم من أين

ولكن من بعيد ..

ربما من طعنة في جسد التاريخ

يوم التحم الجيشان في ( خيبر )

فانسل الفتى من فجوة الطعنة

كي يختصر التاريخ في جرح<sup>(١)</sup>

هكذا تبدأ القصيدة بجملة خبرية ( من بعيد جاء .. ) وتترك أمام المتلقي فضاء واسعا من التخيلات والتأملات ، فالفاعل مجهول ، والبعد مجهول ، ويتكرر التأكيد على بعد الآتي من خلال عبارة محورية تتكرر في القصيدة ( ولكن من بعيد ) ، ويسبق هذه العبارة سيل من الاستفهامات والاقتراحات ، ولا يزال النص يقلق السامع ويستثير تطلعاته إلى معرفة الآتي ، وتحديد هويته ، ويتحدد المكان الذي أتى منه

(١) نخب الأجدية : جاسم الصحيح ، ص ١١٧ .



(خير)، ولكن البعد الذي يركز عليه الشاعر ليس بعدا مكانيا ، إذ أن البعد المكاني ليس مجالا رحبا للمفارقة الشعرية لسببين أولهما : موقع المبدع وبيئته ، وثانيهما : زوال تأثير البعد المكاني في عصر ثورة التكنولوجيا والتقنية التي قد اختصرت متاعب وعناء المسافات ، ولكن البعد زماني الهيئة ولهذا نجد الشاعر يبرزه بعد ذلك فيقول :

ومضى يسبح في كينونة الأشياء حتى لامس القعر ..

وحتى القعر لا يعلم من أين الفتى جاء

ولكن من زمان خارج العصر

فهذا الوهج الروحي

لا يمكن أن ينبجه عصر من الفولاذ ..<sup>(١)</sup>

إنه بعد زماني ، ومفارقة بين الحاضر والماضي ، دفعت الشاعر إلى أن يذهب إلى التاريخ الماضي فيسقطه على واقعه ، ولا يكتفي بتلاحم الجيش الإسلامي واليهودي في خير ، ولكنه ينتقل من خلال التاريخ أيضا - عن الحروب والمعارك إلى ميدان آخر إنه ميدان الوجد والعشق وأشواق المحبين ، فيجد في قصة ( مجنون ليلى ) توظيفا آخر ، فيقول :

بدت فتنته أعنف نارا

من قتل امرأة دهرية خامرها الشوق

فهذا (العامري) استدرجته امرأة من خارج الدهر ..

تجلى فرأى (كذبة نيسان) على الدرب

وتلا من جنود يحرس الكذبة

(١) نخب الأجدية : جاسم الصحيح ، ص ١١٩ .

فيما أشرقت (ليلاه) خلف التل ..

نادته

وقد كان على بعد جحيم واحد من جنة الوصل ..<sup>(١)</sup>

وكما ترك الشاعر متلقيه فيما سبق حائرا قلقا إزاء تحديد المتلقي الآتي من بعيد ، فإنه هنا يضعه في حيرة من نوع آخر ، فيصبح المتلقي مندهشا مذهولا أمام هذا الاستدعاء التاريخي للعشق وأسبابه ، ولكن الذهول يزول بعد ذلك وتتجلى قيمة استدعاء التاريخ فيصبح العاشق العامري شهيدا ، والمعشوقة الشهادة في سبيل الله أو الجنة عبر تناوب جائز في الدلالة والإيحاء ، وقد برز العامري قبل ذلك فتى قد اجتمعت فيه جميع دواعي العشق والافتان ، وأصبح كل ما حوله عاشقا مفتونا به ، ولكنه أعرض عن عشقهم جميعا ، مؤثرا ليلى (الجنة أو الشهادة) ، ويزداد الشوق في القلب ويبرز استدعاء تاريخي جديد :

فشب الوجد في ترسانة القلب .

وثار المخزن الناري في التل

فما نسمع إلا :

( أرني أنظر إليك )

( أرني أنظر إليك )

غرق المشهد في النشوة

حين اختلطت رائحة الليمون

بالبارود

بالأشلاء

(١) نخب الأجدية : جاسم الصحيح ، ص ١٢٣ .

## بالجراحة

### بالوجد الإلهي الذي خلق<sup>(١)</sup>

فيتحول ذلك الوجد والعشق من ( العامري ) إلى ( موسى ) عليه السلام حين اشتاق إلى رؤية ربه كما قال تعالى: ﴿ وَلَمَّا جَاءَ مُوسَى لِمِيقَاتِنَا وَكَلَّمَهُ رَبُّهُ قَالَ رَبِّ أَرِنِي أَنْظُرْ إِلَيْكَ قَالَ لَنْ تَرِنِي وَلَكِنْ أَنْظُرْ إِلَى الْجَبَلِ فَإِنِ اسْتَقَرَّ مَكَانَهُ فَسَوْفَ تَرِنِي فَلَمَّا تَجَلَّى رَبُّهُ لِلْجَبَلِ جَعَلَهُ دَكًّا وَخَرَّ مُوسَى صَعِقًا فَلَمَّا أَفَاقَ قَالَ سُبْحَنَكَ بُتُّ إِلَيْكَ وَأَنَا أَوَّلُ الْمُؤْمِنِينَ ﴾ (١٤٣) ، ونلمح تكرار وإلحاح البطل على الرؤية هنا ، حيث تتكرر ( أرنى أنظر إليك ) ويعقب هذا الإلحاح والإصرار الفرق في النشوة ، ويستمر تنقيب الشاعر في التاريخ وبحته عما يخدم تجربته فيصف الوجد الإلهي السابق بأنه :

### هذه صوفية غابت عن ( الحلاج )

#### في تأويله الناري للعشيق<sup>(٣)</sup>

إنه إصرار من الشاعر على استدعاء التاريخ والبحث فيه ، توظيفه توظيفا متعددًا ، جعل القصيدة في جميع أفكارها تستدعي الماضي وتستحضره ، وهنا تبدو الاختلافات بين استدعاء التاريخ عند العشماوي وجاسم الصحيح ، حيث نظر العشماوي إلى زاوية تاريخية واحدة ( جعفر الطيار في مؤتة ) أما جاسم الصحيح فقد نظر إلى العديد من زوايا التاريخ وتعددت لديه التناولات ، فمن خبير إلى مجنون ليلي

(١) نخب الأبيدية : جاسم الصحيح ، ص ١٢٤ .

(٢) سورة الأعراف آية ١٤٣ .

(٣) نخب الأبيدية : جاسم الصحيح ، ص ١٢٥ .

ثم قصة موسى فالحلاج أخيرا ، وإذا كان صوت البطل الشهيد مسيطرا على نص العشماوي ، فالأمر بخلافه عند الصحيح حيث سيطر صوت البطل المعاصر ، وتبرز ثورته عبر العديد من الصور ، أما تحية وإكبار البطل التي أتت عند العشماوي من البطل التاريخي القديم فإنها عند الصحيح تأتي من المبدع مكبرة من شأن ذلك الدم التاريخي ومؤملة في الحاضر الكئيب :

أيها الزاحف نحو ( القدس )

نهر من دم يخرق التاريخ ..

لازلت ولازلت ولازلت

فتى تنجبه كل الحرائر<sup>(١)</sup>

وجميل أن يجسد الشاعر رؤيته في آخر قصيدته بصورة فنية ، حيث الشهيد نهر من دم يخرق التاريخ ، واختراق التاريخ هنا للدلالة على أصالة الشهادة والجهاد وأنها تحتفل برصيد تاريخي عظيم برز في صورة نهر متدفق من ماء الشهداء ، والشعراء قد أعطاهم التعزي بالماضي واستدعاء التاريخ تخليصا من ولول المصاب وتشخيص الأحزان وبكاء الموتى ، وإذا بنا نجد رثاء جديدا يتحول فيه المضمون وتتغير العاطفة ، فيصبح أشبه ما يكون بشعر الحماسة ، وتعلو فيه نبرة الفخر والاعتزاز وتسيطر عليه رؤى الأنفة والإباء ، وتملؤه نشوة النصر والغلبة .

وفي رثائية مطولة أخرى للشاعر نجده أيضا يوظف التاريخ فيرى المروية الفلسطينية ( آيات الأخرس ) مهرة قادمة من معركة اليرموك :

حدّق الدهر .

فألفى ( خولة ) تبعث للأجيال من حفرتها إحدى الرسائل :

(١) نخب الأجدية : جاسم الصحيح ، ص ١٢٩ .

مهرة قادمة من ساحة ( اليرموك )  
ظلت تعبر الأصلاب من فحل إلى فحل  
وتمتص الفحولات إلى قعر المفاصل  
كلما شدت خطاها

كسرت ظهر المسافات وأضلّاع المراحل<sup>(١)</sup>

فالاستشهادية الفلسطينية مهرة قد أنجبتها الفرس الأصيلة ( خولة بنت الأزور )  
التي قد أبلت بلاء عظيما في حركة هذه المهرة السريعة والتي تمثلها ألفاظ النص ( ادمة ،  
ظلت تعبر ، من فحل ، تمتص ، شدت خطاها ) ، وهذا القدوم السريع يشتد حتى  
يتكسر ظهر المسافات وأضلّاع المراحل الزمنية ، فتتجاوز تلك القرون الطويلة ، حتى  
تصل إلى الزمن الحاضر خولة جديدة ، وفارسا ملثما جديدا ، فقد وجد الشاعر أن  
التراث التاريخي بشخصياته ومواقفه مرآة شفافة يطالع من خلالها الواقع ، وقد وعى  
( أن الأحداث والشخصيات التاريخية ليست مجرد مظاهر كونية عابرة تنتهي بانتهاء  
وجودها الواقعي ، فإن لها إلى جانب ذلك دلالتها الشمولية الباقية والقابلة للتجدد  
على امتداد التاريخ )<sup>(٢)</sup> ، وهذه الرؤية لطبيعة التاريخ والقائمة في أن التاريخ يكرر  
نفسه بما تشتمل عليه من تأويلات وإحياءات ( هي التي يستغلها الشاعر المعاصر في  
التعبير عن بعض جوانب تجربته ليكسب هذه التجربة نوعا من الكلية والشمول ،  
وليضيف عليه بعد ذلك البعد التاريخي الحضاري ، والذي يمنحها لونا من جلال  
العراقة )<sup>(٣)</sup> ولهذا فإن التاريخ يصبح خارجا في قراءة ثانية أو جديدة على يد الشاعر

(١) نجيب الأبيجدي : جاسم الصحيح ، ص ١٣٦ .

(٢) استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر : علي عشري زايد ، ص ١٥١ .

(٣) استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر : علي عشري زايد ، ( القاهرة ، دار الفكر

العربي ، ١٤١٧هـ ) ص ٢٨ .



المعاصر وليس التعامل مع التاريخ وبناء التجربة الشعرية في سياقه أمرا سهلا ولكنه يحتاج إلى شاعرية مدركة ذكية ، تعرف كيف توظف التاريخ ومتى وأين ، ولهذا فإننا نجد الشاعر حينما وظيف شخصية ( مجنون ليلي ) في النص السابق لم يأخذ الشخصية بجميع ملاحمها وعناصرها التراثية ؛ ولو فعل ذلك لفشل توظيفه التاريخي وتراجع تأثير شاعريته ، لأن المجنون التراثي قد أصيب بالمرض واعتزل المجتمع وتعطلت فيه نزعات إنسانية كثيرة ، وبالتالي فهو لا يصلح أن يسقط على شخصية الفدائي الشهيد ، ولكن الشاعر أخذ ملمحا في تلك الشخصية وهو الإصرار على عشق ليلي العامرية وعدم قبول أي بديل لها ، وهذا ما نجده في عشق الفدائي للجنة والشهادة وإيثارها على كل شيء وعلى ضوء ذلك فإن التعامل مع التاريخ في التجربة الشعرية ينبغي أن يكون بحذر تام ووعي وإدراك ، ولهذا فإننا قد نجد استدعاء تاريخيا ينفذ من خلاله النقد ويوقع صاحبه بين فكي الراصدين والمحللين ، ولعلنا نلمس شيئا من هذا في مرثية للشاعر جاسم الصحيح أيضا ، وقد قالها في رثاء سبعين ضحية من الأطفال والنساء الذين قد التهمهم حريق هائل في مخيم للزواج بقرية ( القديح ) الأحسانية عام ١٤٢٠هـ ، وكان عنوان قصيدته (( القديح مليكة الشهداء )) ، ومما جاء فيها :

ما أرشد الأحساء للأحزان !!

يا ( سبأ ) المآسي ..

إن للأحساء في الأحزان ( هدهدها ) العريق<sup>(١)</sup>

حيث نظر الشاعر إلى سبأ وما حمل بها فأسقطه على قرية ( القديح ) لما بينهما من عمق المأساة ، ولكن سبأ كفرت بأنعم الله فأرسل الله عليها سيل العرم عذابا وجزاء ، أما ما حل في قرية القديح فإننا نشق بأن الشاعر لا يمكن أن يرى فيه عذابا

(١) أعشاش الملائكة : جاسم الصحيح ، ط ١ ( بيروت ، دار الهادي ، ١٤٢٥هـ ) ص ٤٦١ .

لكفرها وجزاء لأهلها ، ولو تخلص الشاعر من هذا الاستدعاء التاريخي لكان في ذلك تألق إضافي لمراثيته البديعة الرائعة .

وليس كل نظرة إلى التاريخ وذهاب إليه يثلج الرؤية الشعرية ويشبع رغبتها العصرية الفاقدة ، فترجع منه مثلجة الصدر فرحة ريانة بالعزة والشموخ ، ولكن هذه النظرة قد تبكي ذلك الماضي البعيد لأنها قد فقدته ، وأحست ببعده عنها ، وهنا يبرز الفارق بين النظرتين التاريخيتين ، من رأت شموخ ونضارة التاريخ فأسقطته على واقعها ثم عاشت النشوة حيال هذا الإسقاط وخامرها التاريخ فعكس واقعها وبدل آلامها ، أما الأخرى فقد نظرت إلى التاريخ ورجعت منه باكية عاجزة ، لأنها لم تستطع أن تسقطه على واقعها ، فشغلها البكاء على ذلك الماضي البعيد عن بكاء واقعها المؤسف ، ومن نماذج ذلك ما قاله أحمد بن سليمان اللهيبي في رثاء بغداد وما تعانيه من جور وظلم النظام الحاكم فيها ، حيث ذهب الشاعر إلى التاريخ الماضي ، حينما كانت بغداد دار الخلافة وعاصمة المسلمين ، وصاحبة الهيبة والقدر والاعتبار فبكى ذلك الزمن ، ومات التاريخ :

بغداد مالِك لم تجيبي فتى ؟	أضناه جبك فهو كالخرس
أنا لست إلا صوت قافية	مأسورة بشفاهك اللمس
أنا لحن أحشاء معذبة	مقطوعة الأوتار والجرس
يا ويح أغنيتي التي صدحت	إنسي أراك كأختك القدس
أوراقها مزق ، فـوا أسفا	صاغت حكاية عالم بخس
هو ماتم التاريخ فـوا ألما	ما كان أقبح ليلة العرس <sup>(١)</sup>

(١) النبع الحزين : أحمد بن سليمان اللهيبي ، ط ١ ، ( بريدة ، النادي الأدبي بالقصيم ، ١٤٢٤هـ )

هكذا يطالعنا نص الشاعر بهذه اللغة المليئة بمصطلح الحزن والأسر والعذاب ،  
 فقافيته مأسورة ، وأحشاؤه معذبة مقطوعة ، وأحرفه ضاعت في خارطة مبيعة ، ثم  
 تمزقت أوراقها ، فامتلاً قلبه أسفاً وألماً ، ونلمح في النص بروز ذاتية الشاعر وخروج  
 (الأنا) ، مما قلل التفاعل معه لانفراده في رثاء المدينة العربية العريقة بصوته المتوحد ،  
 ثم يعلن بعد ذلك موت التاريخ متألماً لهذا المآثم العظيم ، والموت هنا يصور مدى  
 الصلة القوية الوثيقة بين الشاعر وماضيه ، وتومئ القصيدة بلغتها وأسلوبها إلى مؤامرة  
 تحاك وأبالسة يعملون ، ولكن ذلك يبقى في حالة من الاضطراب المعنوي والفني ،  
 وقد يكون انعكاساً لما تعانيه نفس الشاعر ، أما جاسم الصحيح فإنه في قصيدته  
 (القيصرية) والتي قالها في رثاء السوق الشعبية بالهفوف بعد احتراقها ؛ ينكر على  
 التاريخ انتهاءه وتوقفه عن الاستمرار في تلك السوق المحترقة بعد امتداده فيها أكثر من  
 قرن :

كنت عروس الأرض

وكان التاريخ على جسمك فستان

يخطبك الحاضر من ماضيك

فترفضه الباعة ..

.....

والتاريخ المعطوب

تساقط من أعلى صهوته فوق متون الجدران

كيف تعذر أن يحرسك التاريخ<sup>(١)</sup>

وهنا يبرز التفاوت بين استدعاءات التاريخ والنظر إليه ، حيث ترجع بعض

(١) نجيب الأبيدية : جاسم الصحيح ، ص ١٢٢ .

النظرات فرحة مسرورة ، ومتفائلة أبية ، وهذا الأعم الغالب ، على حين يرجع بعضها باكيا حزينا ، ومملوءا بالأسف والآلام ، وهذا من القليل النادر .

إن الشعراء وهم يستدعون التاريخ ويستلهمون أحداثه ووقائعه ، ويوظفون شخصياته ورموزه قد فعلوا ذلك قاصدين تحرير القصيدة التراثية المعاصرة من طغيان النبرة الغنائية التي لازمت القصيدة العربية الحديثة قرونا طويلة ، كما أنهم أضافوا إضافة إلى قصدهم السابق - نوعا من الموضوعية والدرامية على الشكل الفني لقصيدة الرثاء المعاصرة ، ووجدوا في التاريخ بأحداثه وشخصه معادلا موضوعيا للشعور المسيطر في التجربة الشعرية التراثية ، ذلك الشعور المتمثل بالفقد والموت والمصائب .. ، فعرفوا أن (( الطريقة الوحيدة للتعبير عن العاطفة في قالب فني تكون بإيجاد معادل موضوعي لها ، وبعبارة أخرى مجموعة من الموضوعات ، أو مواقف ، أو سلسلة من الأحداث تشكل وعاء لهذه العاطفة الخاصة ، بحيث تنفجر هذه العاطفة في الحال عندما تقدم الأحداث الخارجية موضوعة في تجربة حسية ))<sup>(١)</sup> ، فيتداخل الماضي بالحاضر ممثلا عاطفة لم تستسلم لمصابها الحاضر ولكنها تراجع ماضيها بتأمل وأمل .

ومن أهم تجليات ظاهرة الاستدعاء التاريخي وأحراها بالعناية ، ما يتعلق بازدواج الرؤية الشعرية وكثافة العالم الفني الذي يتحرك فيه المبدع ، إلى درجة تجعل من هذا العالم نسيجاً مشتبك الخيوط ، متعدد الطبقات ، متموج الألوان...، على نحو ما أظهرته النصوص التراثية السابقة عند كل من جاسم الصحيح وعبدالرحمن العشاوي وعلي النعمي وغيرهم .

(١) في نقد الشعر : محمود الربيعي ، ط ١ ، ( مصر ، دار المعارف ، ١٩٦٨م ) ص ٩٥ .



## ٢ - الإنجازات

لعله من الجدير بالاهتمام حيال البحث في بروز التاريخ مخدوما في الرثاء السعودي من خلال رصد المنجزات وتسجيل أعمال المرثيين أن نبين حقيقة علمية طالما أشغلت الباحثين في مناهج التاريخ وسبل دراسته ، وهذه الحقيقة قد اشتغل بها علماء التاريخ أنفسهم واهتموا بها ، ومفادها وفحواها التنازع في التاريخ ذاته من حيث تصنيفه بين العلم والفن ، فمن قائل بأنه علم لا فن أو العكس ، ومن قائل بأنه علم وفن في آن واحد ، ومن المهم هنا أن نؤكد على ما يراه بعض رجال الأدب ؛ من أن التاريخ (( سواء أكان علما أم لم يكن فهو فن من الفنون ، لأن الحادثة التاريخية تحتاج إلى براعة الكاتب حتى يبرزها في الثوب اللائق بها ، فالحدث التاريخي يبقى مجرد حدث إن لم يتناوله قلم المؤرخ أو الأديب فيشرح ويفسر بأسلوب جذاب أسباب الحدث والظروف المختلفة التي أدت إليه ))<sup>(١)</sup> .

والأدب عموماً يعد من مصادر التاريخ المهمة ، والنقد الحديث يشير إلى أن كل نص أدبي يحمل قيمة تاريخية تمتد وتنحصر حسب التجربة والموضوع والظروف الإبداعية الأخرى ، لقد تم تشغيل فعل التاريخ في النص الرثائي العربي منذ الجاهلية ، لكن الشعرية العربية القديمة لم تجعل هذا المكون النوعي هو المهيمن في النص ، كما أن فعل التاريخ فيها كان يأخذ منحى عمومياً ، فالخنساء مثلاً حينما ترثي أخاها صخرًا يبرز فعل التاريخ لديها في كرمه وشجاعته ، ولكن هذا التاريخ يخرج عامًا يصدق في كل كريم وشجاع فمثلاً ( للجيش جرار ، إذا نشتو لنحار ) وإن أخذت هذه الجمل بعدا وإيحاء تاريخيا إلا أنها قد افتقدت صفة الدقة والتحديد ، التي لو توافرت فيها لأكسبتها طابع التاريخية والترجمة ، وكان بالإمكان تأتي ذلك لو أوردت الخنساء فعلا

(١) منهج البحث التاريخي : حسن عنان ، ط ١ ، ( مصر ، دار المعارف ) ص ٧١ ( دت ) .



حقيقيا أو حدثا محددًا تجسدت فيه صفة الكرم أو الشجاعة لأخيها المرثي ، ولكننا مع ذلك كله لا نريد أن نغض من شأن القيمة التاريخية لراثها ، حيث إن للشعر الجاهلي خصوصية ترتبط بزمنه وبيئته وتجعل له قيمة تاريخية عظيمة ، لاسيما وزمنه لم يسانده فيه مصدر تاريخي آخر . ولكن الرثاء راكم نتاجا من التاريخ في فترات متأخرة ، وظل هذا النتاج ينمو نموا نوعيا ، ولكن نموه يتداخل مع نمو أبنية ورؤى أخرى بحيث لا نستطيع في أحسن الأحوال سوى الاقتراب من بعضها ، وحضور التاريخ في الرثاء المعاصر له أكثر من صيغة : فالتاريخ يكون سياقاً خارجياً يمثل باعثاً للقول الرثائي ، وهذا الباعث قد يتولد منذ لحظة الإحساس بموت المرثي أو خلالها أو بعدها . وحينما ينتظم التاريخ داخل النص الرثائي يصبح بنية ، ثم بالتالي موضوعاً جزئياً في الغالب أو مركزياً في النادر من خروجه ؛ تبعاً لتعدد المقاصد واختلاف التجارب ، مما يعني أننا أمام تقاطع الطرفين : يحضر الرثاء في التاريخ ، ويحضر التاريخ في الرثاء ، فيكون التاريخ في سياقه الخارجي فضاء واقعياً أو متخيلاً لتكوين المراثية .

وهنا قد يخرج تساؤل طريف عن سبب كون التاريخ باعثاً للرثاء ؛ وللجواب على ذلك ينبغي لنا استحضار واقع الرثاء ، حيث ينشأ في لحظة ينتهي ويقف عندها التاريخ !! فالمرثيون بموتهم ينتهي تاريخهم وتقف أعمالهم ويصبحون كتلاً قد أخذت حيزاً محددًا في ذاكرة الأشياء ، والرثاء بالتالي يمثل فجراً لأدب التراجم ، والتاريخ يمثل في الرثاء فضاء بانياً ومؤطراً ، وحضوره ليس خارجياً بل حضوراً فاعلاً ومؤثراً .

وفي الرثاء السعودي يبرز إحساس متكرر لدى الشعراء بأهمية التاريخ ، فيحاولون إيجاده وخدمته ويبرز حضور دوال التاريخ من خلال ذكر الدوال المعبرة عنه أو لغة الأرقام الموحية به ، وكأنهم يكتبون التاريخ لذاته فحسب ، ففي رثاء الملك عبد العزيز - رحمه الله - ينظم ضياء الدين رجب مقطوعة في رثائه تتكون من خمسة أبيات فقط ومنها :

صنعتها أمل التاريخ ناطقة عظاما إن تغب والله لم تغب  
ست وسبعون قد أودعتها حقبا ضاقت بها سير التاريخ في الكتب<sup>(١)</sup>  
حيث (( يضيفي الشاعر على القائد العظيم ( المرثي ) صفة ( الأمل ) بما تسعه  
هذه اللفظة الموحية من إشراق ونتاج إنساني هائل ، وهو لا يكتفي بذلك بل يربط  
ذلك ( الأمل ) بالتاريخ مكسبا إياه (( خلودا إنسانيا بعيد المدى )) في شخص الملك  
عبد العزيز - رحمه الله - لتصبح بالتالي تلك المآثر الخالدة التي تركها الراحل العظيم  
مائلة حية تدل على العظمة والخلود بعد غيابه ))<sup>(٢)</sup> ثم في البيت الثاني نجده قد لخص  
الزمن وكثفه ، (( كاشفا الأثر الزمني الهائل الذي جسده الست والسبعون من  
السنوات ، وهي عمر الراحل العظيم ، التي أصبحت رمزا عظيما لزمن عظيم ،  
وآحاد تصل على الحقب ، فالست والسبعون عمر مديد ملئ بالجلال من الأعمال  
العظيمة ))<sup>(٣)</sup>.

أما عبد الله بن إدريس فإنه يجسد الزمن في فترة حكمه لا عمره ، حيث يقول في  
رثائه للملك عبد العزيز أيضاً :

خمسون عاما بل تزيد ثلاثة أمضيت غرسا فاجنها أثمارا<sup>(٤)</sup>  
والتي تستوقفنا هنا الدقة التي حرص الشاعر عليها في رصد الزمن وتوضح  
باستخدامه حرف العطف ( بل ) الذي يفيد الاضطراب ، وحرصه هنا يعكس دوره  
وهو يكتب أو يقول هذا البيت ، إنه دور المؤرخ الحذر الدقيق والذي يخشى أدنى زلل  
أو تقصير ، أما دور الشاعر فلا مانع من ورود البيت دون استدراك لحمله على المجاز

(١) ديوان ضياء الدين رجب : ضياء الدين رجب ، ص ٤٠٧ .

(٢) شعر ضياء الدين رجب بين الموقف والصياغة : عبد الله باقازي ، ص ٢٨ .

(٣) السابق ، ص ٢٩ .

(٤) في زورقي : عبد الله بن إدريس ، ص ١٧٣ .

أو الغلبة ، ولكن الشاعر هنا يحمل شعور المؤرخ الراصد الدقيق .  
والحقيقة أن القيمة التاريخية في النودجين السابقين وإن كانت جليلة بارزة ،  
ومقصودة باهتمام إلا أنه قد داخلتها قيم أخرى تتعلق بالوطنية والفخر ؛ ولكننا قد  
نجد لدى شعراء آخرين نماذجاً تستقل ببعدها التاريخي ، ولا تقدم لنا إلا تاريخاً  
خالصاً ، فتقرب هذه النماذج من النظم التاريخي ، وتغيب فيها العاطفة ، ويهدأ بريق  
الشعور ، ومن ذلك قول صالح بن سليمان بن سحمان راثيا الشيخ عمر بن إبراهيم آل  
الشيخ :

في ثالث بعد عشرين بطائفنا	في صومنا روحه اشتاقت لأنهار
خمس وتسعين عاما بعد هجرتنا	جرى المقدر والهفي لمختار
ست وسبعون عمر منه قد عمرت	في طاعة الله في أمر وإنكار <sup>(١)</sup>

فالأبيات هنا سوف تبقى وثيقة تاريخية دقيقة ترصد تاريخ وفاة المرثي باليوم  
والشهر والعام الهجري ، كما تعطي الأبيات إشارة إلى تاريخ ميلاده ، لأنه قد ذكر  
عمر المرثي حين وفاته ، ومع ما فيها من التكلف والنظم الصرف إلا أن أواخر شطور  
الأبيات تحمل بعداً فنياً ينأى بها عن ركافة النظم ، فكأن الشاعر يحاول المزاوجة بين  
القيمتين التاريخية والفنية في كل بيت ، لتأخذ قصيدته طابعاً أدبياً كما يوضح المخطط  
الآتي :

ثالث بعد عشرين في صومنا	←	روحـه اشتاقت لأنهار
خمس وتسعين عاما بعد ..	←	جرى المقدر والهفي لمختار
ست وسبعون عمر منه ..	←	في طاعة الله في أمر وإنكار

(١) ديوان الشيخ صالح بن سليمان بن سحمان : تحقيق د: إبراهيم الفوزان ، ص ١٩٦ .

ففي البيت الأول صورة ، إما البيت الثاني ففيه لوعة وتحسر ، ثم في الثالث تقسيم وطباق ، وكل ملمح من هذه الملامح يأتي بعد نظم تاريخي بحث تتجاوز فيه لغة الأرقام ( ثالث ، عشرين ، ست ، تسعون ، خمس ، سبعون ) وبجانبها لغة زمانية أخرى ( صومنا ، عاما ، عمر ) فما فعله الشاعر من هذه المزاجية والمداخلة كان محاولة في إخراج قصيدته بأسلوب أدبي ، مع الحرص التام على رصد التاريخ بدقة وثبات .

وكذلك يقول علي النعمي في رثاء الفيصل :

يوم الثلاثاء أي يوم مظلم      أهدى الوجود السود من أبنائه  
في ثالث من بعد يوم عاشر      بريع الحادي وبعد ضحاياه

.....

.....

يوم كأن الأرض فيه زلزلت      زلزالها بالضخم من أرزائه<sup>(١)</sup>

حيث يحاول تصوير هذا اليوم ، وبيان ما حدث فيه من شدة الهول ، تصويرا بيانيا ، وكما نجد هذا الرصد التاريخي المشبع بالأرقام المعبرة عند شعرائنا المتقدمين إلى حد ما فإننا نجده كذلك لدى شعرائنا المتأخرين ، فهذا عبد العزيز اليحيى يقول في رثاء الشيخ محمد بن عثيمين - رحمه الله - :

لألف عام مضى تلوه أربعة      من القرون وعقد العمر ينقسم  
لعام إحدى وعشرين مضى لنا      في نصف شوال والأيام تنصرم<sup>(٢)</sup>

ونلاحظ أن الاهتمام برصد التاريخ هنا قد حول الأداء إلى صناعة لفظية متكلفة ومستهجنة ، تنم عن إسراف في العمل ، وقد افتقدنا تلك الومضات

(١) النغم الحزين : علي النعمي ، ص ١١٤ .

(٢) ابن عثيمين الإمام الزاهد : ناصر الزهراني ، ص ٨٨١ .



والإلماحات الفنية التي كنا نشاهدها في نماذجنا السابقة ، حيث كانت تستر شيئا من هذا الإسراف ، وقد نجد رصدا تاريخيا لوفاة الشيخ بن عثيمين يكون أكثر دقة مما سبق ، حيث يقول مد الله المديد :

في شهر شوال بعد العشر سادسة من الليالي قضى الرحمن بالحين في ليلة وضياء البدر مؤتلق والناس في شغلهم بين العشاءين<sup>(١)</sup>  
فهنأ تجاوز الرصد السنة والشهر واليوم ليتناول تحديدا زمنا لوقت الوفاة في يومها ، فهو بين العشاءين ، ومعلوم أن ما بين العشاءين لا يتجاوز الساعة أو الساعة والنصف ، وهنأ يقترب الشاعر في تأريخه لوقت الوفاة مما يفعله الأطباء المعاصرون من تحديد الوفاة بالساعة والدقيقة ، وقريب من لغة الأرقام في دقتها وتاريخيتها البحتة تسلسل الأحداث والوقائع ومتابعة هذا التسلسل ورصده رصدا متدرجا كما يقول مشاعل آل مقرن :

فجعنا قبل عام بابن باز وقد كان الشعاع المستبينأ  
ولم ترض المنون بكل هذا فغيبت الدعاة الصالحينا  
وغيبت الصدوق بأرض شام ودرع المصطفى عن واضعينا  
وهذا الخبر ثلاثة الأثافي محمد هل عرفت له قرينأ<sup>(٢)</sup>

وليس هذا التسلسل متكلفا أو خارجا عن إطار الموضوع الشعري ، ولكنه رثاء متعدد ، وباعثه الإحساس بسير الزمن ، وتذكر الماضي المبكي إزاء الواقع المبكي أيضا ، وهكذا نلمح اهتماما في التأريخ واستشعارا لقيمه وضرورة رصده ، وقد يكون هذا التأريخ علاوة على قيمته التوثيقية الصرفة يحمل بعدا شعوريا يعكس الإحساس

(١) المصدر السابق ، ص ٩٦٨ .

(٢) المصدر السابق .



الزمني بهول المصيبة ووطأة الزمن وتسارع الأيام وانقضاء الآجال ، وليكون بالتالي من قبيل الذكريات المؤرقة التي تبعث على التأمل والإحساس لدى المتلقي كلما وجدها أو سمع بها .

ونتيجة لهذا الاهتمام بضرورة الرصد التاريخي وتوثيق شيئا عن حياة المرثيين فإننا نجد الاهتمام الأكبر والنصيب الأوفر من البعد التاريخي يبرز في رصد منجزات المرثيين وتسجيل مآثرهم وأعمالهم المهمة ليكون في ذلك تبرير للرثاء وإقناع بأهميته ، وهنا يتجه الشعراء أولا إلى مخاطبة التاريخ حتى يشعر بقيمة المرثيين ومدى قيمة وجودهم فيه .

فهذا أبو تراب الظاهري يقول في رثاء الملك فيصل - رحمه الله - :

فاكتب أيا تاريخ صفحة مجده      بمداد نور بدد الظلماء  
واذكر صنائع عاهل سقى الحيا      من رحمة المولى الكريم جزاء  
وانثر على مر الزمان مآثرا      أضحت بها هذي البقاع ملأاً<sup>(١)</sup>  
فتشخيص التاريخ من خلال الإلحاح والتكرار الذي يبرز في أفعال الأمر ( اكتب ، اذكر ، انثر ) يحمل تقنية فنية تقوم على التحول ، تحول حياة المرثي إلى التاريخ ، فهو حي بتاريخه ، وصنائه ومآثره ، ولهذا يتجه الشاعر إلى مخاطبة الحي والتحدث إليه ، فالتناوب بين موت وغياب جسد الفقيد ، وبين كتابة ونشر التاريخ يقيم معادلة رياضية متوازنة يتساوى طرفاها في رؤية وتجربة الرثاء .

ومثل أبي تراب نجد عبد الله بن سليم الرشيد يقول في رثاء الشيخ عبد العزيز بن

باز - رحمه الله - :

(١) آمال وآلام ، عبد العزيز الأحيدب ، ٤٤/١ .

يا متون التاريخ قد جاءك الشيب — سخ وفي سفره أجل الملاحم  
ترجميه بالنور والتبر واروي — ملء سمع الزمان خير التراجم  
وأبينني لكل تال محب — كيف يغدو الإنسان حشد مناجم<sup>(١)</sup>

حيث تتكرر لديه أفعال الأمر ( ترجميه ، اروي ، أبيني ) ولكنها في هذا النص تأتي مسبقة بالنداء ليزداد التشخيص جلاء وأثرة ، وما هذا الحشد الطلبي تجاه التاريخ إلا انعكاسا لحالة الشعر الرائية ، والتي ترى عظمة التاريخ وأهمية كتابته ، فهو معادل موضوعي لفقد المرثيين وهو حياة أبدية تعوّض غياب الأرواح ، ولهذا نجد في النصين عبارتين متساويتين في دلاليتهما مما يعكس إحساسا شاعريا متساويا :

اثر على مر الزمان = اروي ملء سمع الزمان

غير أن الجملة الأخيرة يتعين فيها تشخيص الزمان لامتلاكه حاسة السمع ؛ وهو امتداد لتشخيص التاريخ قبلا ، وتعكس الجملتان نظرة مستقبلية طويلة لا يحدها شيء ، مما يجعل الرثاء لا يقف على باعته الظاهري أو يتقوقع حوله ، ولكنه ينطلق من أسر ذلك في فضاء اللاحدود ، ويعكس هذا الانطلاق الزمني الجدوى من كتابة التاريخ .

إن مخاطبة التاريخ وما تعكسه من بدء حياة جديدة للمرثيين ؛ تتمثل في حياة التاريخ وحيويته المستمرة ونبضه الخافق ، ذلك الإحساس الذي يصور ويعكس الحياة ؛ ويلغي الموت والغياب ويستبدله بالحضور والعطاء ، ويبدأ هذا الشعور بتشخيص التاريخ وإسباغ صفة الحياتية عليه ، ثم يتداخل موت المرثي وحياة التاريخ فيكسب الأول صفة الثاني ويصبح ممدودا بها بعد ذلك التداخل ، فتعود الحياة إلى المرثيين بعد اكتسابها من التاريخ ، وهنا تخرج رؤية وتجربة جديدة تصورها نماذج رثائية

أخرى كانت صدى للنماذج والنصوص السابقة ، ومن ذلك قول عمر البري في رثاء الملك عبد العزيز - رحمه الله - :

عمران للإنسان عمر ذاهب      ولقمة الباقي الطويل خلود  
انظر إلى العظماء كيف تدونت      أثارهم قد ضمتها التأيد  
قد زينوا التاريخ حتى إنهم      لموا بذوق ماله ترديد<sup>(١)</sup>

فهنا يبدأ التداخل بين عمر ذاهب وعمر باق ، ولكن الذاهب يختفي وينهزم تأثيره أمام الباقي لما يتصف به ( الباقي ، الطويل ، خلود ) فهذه المصطلحات قد أعطت العمر المتبقي قوة ورسوخا يعكس تجدد الحياة وإلغاء الموت ، كما أن الخطاب الشعري السابق والذي كان بأسلوب طلبى يتوجه إلى التاريخ يأمره بنشر وكتابة أثار وتراجم المفقودين يتحول ، فيصبح التاريخ متفضلا عليه ، ويصبح مكسبا له دخول تلك المآثر والتراجم فيه لأنها ستكون فيه عقود زينة وإضاءة وجمال .

وهنا يبدأ التاريخ بالتواضع والانكماش أمام عطاءات المرثيين وأمجادهم ومآثرهم ، ويظهرون أمامه أصحاب منة وفضل ، فيملون عليه الأسفار الخالدة ، كما يقول عبد الله بن إدريس في رثاء الشيخ محمد بن إبراهيم :

أملى على التاريخ سفرا خالدا      بالصدق لا بالمين والإرجاف  
فأقام للعلم الرفيع معاهدا      تسمو على هام الزمان الغافي  
أضحت لأبناء الجزيرة موردا      ثرا كشلال الضيا الشفاف<sup>(٢)</sup>

لقد تحول الخطاب الشعري فأصبح المرثي فاعلا ، ويتميز ما يمليه بالصدق والخلود بعيداً عن الكذب والإرجاف ، ولعل هذا من أسرار التفوق الأخير الذي

(١) شاعر العهود الثلاثة عمر البري : عبد الرحمن السبت ، ص ٣٧٣ .

(٢) في زورقي : عبد الله بن إدريس ، ص ١٧٨ .

تضائل فيه التاريخ أمام المراثي ، حيث إن أسفار التاريخ قد يدخل فيها شيء من التهويل والمبالغات أو حتى الأكاذيب والمستحيلات ، وهنا يبرز دور إلماح الشاعر السابق إلى صدق ما أملاه المراثي وانتفاء المين والإرجاف عن سفره الخالد ، وتستمر نظرة الشاعر محاولة خفض جناح التاريخ ذليلاً منقاداً أمام إملاء المراثي ومنجزاته ، حيث تنقل لنا الصورة البلاغية التاريخ بمداول تعبيرية آخر ، إنه الزمان الذي يبرز غافياً هادئاً فتعلو على هامه أعمال المراثي ، وقد يكون الزمان الغافي هنا يرد للدلالة على الجهل السائد قبل انتشار التعليم وإنشاء تلك المعاهد ، وهنا أيضاً يصبح الفقيد قد انتصر على حقيقة من حقائق التاريخ التي ستبقى ممثلة له في إطارها الزمني المحدد .

وأمام هذه الرؤى والتصورات التي سادت الإبداع الرثائي في منحاه التاريخي يتشكل باعث جديد من المفترض أن تقترحه الجدلية العقلية المفكرة ، إنه حاجة التاريخ إلى منجزات وأعمال المراثيين وتسجيل وقائعهم وجودهم التاريخية ، والتي سوف يزدان بها التاريخ ويصبح ثرياً نيراً ، إنها إضافات عظيمة إلى الثقافة الإنسانية التاريخية ، كما أنها إضافات إلى الأدب والإبداع ، ومن هنا هرع الشعراء إلى رصد ذلك في رثائهم بأسلوب فني مشرق ، فاكسب التاريخ صفة العطائية الفنية الممتعة .

وقد جعل الشعراء من الإنجاز في السياق التاريخي مبرراً للرثاء كما يقول طاهر زمخشري في رثاء الملك عبد العزيز - رحمه الله - :

فكل سيسعى صاغراً نحو حتفه	وتخلفه الأعمال توحى المراثيا
فتجلوه للأنظار حيا ممثلاً	سعيداً بما أبقي وما زال باقياً
فكيف بمن أفنى الحياة مجاهداً	وأمضى ليالي العمر سهراناً بانياً
بنى أمة قامت على الأرض قوة	مؤزرة بالدين تحكي الرواسيا
بناها كما شاء الإله انبعاثها	فغنت بها الأمجاد تزهو روانيا



بناها وكان العدم ينخر عودها      فقامت وعاد الخير يدفق راويا<sup>(١)</sup>  
 فيبدأ النص مجسدا نظرة كلية إلى موت كل البشر ، وأن كل إنسان ستخلفه  
 أعماله موحية بمراثيه ، وهذا الشعور مهم جدا لأنه يدخل في فلسفة الرثاء الكلية ،  
 والتي لم تعد قاصرة على أسلوبها التقليدي المتمثل في الندب والبكاء ، وبيان لوعة  
 الحزن والفراق ، بل أصبحت أعمال ومنجزات الفقيد موحية وباعثا في رثائه ، ثم  
 تأتي بعد ذلك المراثي لتأخذ منحى متباينا مع الواقع فتجلوه حيا لا ميتا ، ثم يصفه  
 بالسعادة لتأصل نظرتة ، فكيف يكون الميت سعيدا !! ثم تأتي جملة ( وما زال باقيا )  
 حاملة أقصى طاقة التعبير بالحياة والنمو ، والملفت للنظر هنا أن الشاعر يسوق هذه  
 النظرية الفلسفية لتكون مقدمة للرصد والتأريخ وعرض الإنجاز ، مما يدل على قصد  
 وإرادة ومما يؤكد على عدم خروج مرثيته برصدها التاريخي من قبيل العفوية  
 الإبداعية ، إن هذه النظرة الكلية لكل مرثي ، والموحية بكون المرثية منبعثة من أعماله  
 وإنجازاته ، يأتي بعدها تخصيص وإفراد يبدأ بالاستفهام ( فكيف بمن أفنى ... ) ، ليبدأ  
 رصد تاريخي جدير بالمتابعة والكتابة ، إنه تاريخ فريد لشخصية فريدة ، ومن الألفاظ  
 المشعة هنا مجيء لفظتي ( الحياة ، ليالي العمر ) في البيت الثالث ، حيث لم يقل (حياته  
 أو عمره ) ليكون في اللفظتين تقابل مع الموت والزمن ، فالحياة وليالي العمر لا تقتصر  
 على دلالتها القريبة المباشرة بل تنطلق إلى الصراع الأبدي إلى أن يرث الله الأرض ومن  
 عليها ، ولعلنا ندرك فيما يلي البيت المقصود ما يعضد هذا ويؤكدده ، فالفقيد الراحل  
 قد بنى أمة متصفة بالقوة والدين ، ومشبهة الجبال الرواسي ، حيث تحمل هذه الصورة  
 التشبيهية الثبات والبقاء ، فالجبال قد أرساها الله ثابتة على الأرض إلى أن تقوم الساعة  
 وتنتهي الحياة ، ثم تندفق لغة التأكيد بعد ذلك لتثبت عظيم الأثر التاريخي الذي تركه

(١) على الضفاف : طاهر زنجشيري ، ص ٧٥ .



المؤسس الباني - رحمه الله - حيث يتكرر الفعل الماضي ( بناها ) في بيتين متتاليين ،  
وتغني الأجداد وتقوم البلاد بمشيئة الله وإرادته ثم بجهوده البانية العظيمة وكما نشهد هذا  
الرصد للإنجاز التاريخي عند زمخشري فإننا نلاحظه يبرز عند أحمد الصالح في رثائه  
للشيخ حمد الجاسر ولكنه بصورة أخرى حيث لم تبرز شخصية المراثي غائبة معبرا  
عنها :

سهرت على التاريخ أرضاً وأمة	تمحص أخباراً ورأيك ثاقب
وفي كل شبر في الجزيرة تلتقي	بك الذكريات البيض تحدى النجائب
تعهدت من آياتها ورسومها	مرابع للآثار فيها ملاعب
أبا هذه الآثار أنت حبيبها	نداماك : أسفار وراو وكاتب
سقيت وأنهلت العقول ولم تزل	مناهل ، يستقى نديك شارب
أقمت بنا عمرا حفرت سنيه	بأحداقنا واستبطنتك الترائب
حياتك سفر لا يفيض معينة	ولا تنقضي في محتواه العجائب

فهنا تبرز شخصية المراثي حاضرة ومائلة أمام الشاعر فيقيم معها حواراً  
وحديثه ، ويتجه إلى مخاطبتها مستخدماً الأفعال ( سهرت ، تمحص ، تعهدت ،  
سقيت ، أنهلت ، أقمت ، حفرت ) وهو حشد هائل من الفعل بنوعيه الماضي  
والمضارع ، ويرتبط في جميعها تاء المخاطب عدا فعلاً واحداً ناب فيه الضمير المستتر  
عن تلك التاء ، لنجد المراثي بالتالي مخاطباً في جميع هذه الإنجازات ، لتكون هذه  
المخاطبة موحية ببقائه وحياته فتخرج الرؤية الشعرية الكلية بالتالي مؤكدة على بقاء  
وحياة المراثي متمثلاً ذلك في الإنجاز التاريخي المرصود بلغة الحوار بين المبدع والفقيد ،  
كما نجد أن محور العلم وما في فلكه مسيطراً على مفردات المعجم اللغوي للنص ،  
ليعكس ذلك المعجم وبالتالي المنجز التاريخي ، ومن مفرداته هنا ( سهرت ، التاريخ ،  
أرضاً ، أمة ، تمحص ، الأخبار ، رأيك ، أسفار ، سفر ، الآثار ، راو ،

كاتب، ...)، ومن جماليات البيت الأخير، تصوير حياة المرثي بالسفر، وهو سفر متصف بعدم غيظ معينه وعدم انقضاء عجائبه، لتكون حياته مستمرة باقية وقد مثلها ذلك السفر الموصوف، وإذا كانت لغة الحوار والتخاطب مع المرثي توحى بحياته وبقائه كمعادل موضوعي للموت والفناء من خلال إنجازاته وأعماله، فإن هذه التقنية قد تتطور وينمو إبحاؤها بصورة أكبر، وذلك حينما يصبح المرثي متحدًا ومفتخرًا بلغة (الأنا)، فيذكر أعماله ويسجل بعض إنجازاته، كما يقول أحمد باعطب في رثاء الملك فيصل :

قالوا السياسة أن تنافق قلت لا أنا مؤمن لا أنكث الإيمان  
دستوري القرآن طهر نوره قلبي وزكاني حجا ولسانا  
أنا لا أخون فمن يمرغ خده في الوحل تلفظه الحياة مهانا<sup>(١)</sup>

وذلك الرصد للمنجز التاريخي كما عند الزمخشري والصالح والمتمثل في نظرة تاريخية شمولية لعطاء وأعمال المرثي؛ يتلوه رصد آخر يكون أكثر دقة وجزئية من سابقه فتظهر فيه أعمال مجتزاة ومحددة للمرثيين، ومن الشعراء الذين كثر في رثائهم رصد إنجازات وأعمال المرثيين محمود عارف، حيث نجد أن أغلب مرثيه لا تخلو من ذكر مؤلفات من يرثيهم أو أعمالهم التي كانوا يقومون بها، كراثته للشاعر المذيع مطلق بن مخلد الذيابي، والذي كانت تربطه به علاقة صداقة ومودة :

رافق الفن ريشة ويراعا واستثار (( المذيع )) والمزمارة  
طالما خط للورى صفحات وأذاع الفننون والأخبارا  
( ثمرات الأوراق ) تبكي عليه لغياب ((الذيابي)) وهي حيارى<sup>(٢)</sup>

(١) آلام وآمال : عبد العزيز الأحيدب ، ٩٩/١ .

(٢) ترانيم الليل : محمود عارف ، ٥٤٨/٢ .

إلى أن يقول معزيا فيه الإعلام :

ونعزي الإعلام فيه فقد كان مذيعةا مجلجلا هدارا  
صاحب ( المكرفون ) عشرين عاما في الدجى تارة وحيننا نهارا<sup>(١)</sup>  
فهو يروي سيرة وترجمة حياة صديقه المرثي تتمثل في أعماله كشاعر وفنان  
ومذيع ، ولا يطلق هذه الأوصاف بمدلولها العامي العائم ، ولكنه يرصد أعمالا دقيقة  
تتمثل تلك الصفات لدى المرثي ، على حين يوفرها في غيره أعمال أخرى ، ف ( ثمرات  
الأوراق ) هي عنوان تلك المقالات الصحفية التي كان يكتبها المرثي ، ولكنها ليست  
مدلولا لأي كاتب آخر غير المرثي ، ثم يؤرخ بعد ذلك لمدة خدمته في الإذاعة ، مما  
جعله يعزي فيه الإعلام ، فهذا الرصد التاريخي لمنجزات الشاعر لا يمكن أن يصلح في  
رثاء غيره ، مما يجعلنا نقول في النهاية بأنها ترجمة خاصة ودقيقة ، دقيقة في رصدها ،  
وخاصة بصاحبها .

وحينما رثى صديقه أمين سالم رويحي مؤلف قصة ( دموع وابتسام ) ؛ فإنه  
ابتدأ مرثيته بقوله :

كيف خلفت قصة (الابتسام) عبرة (للدموع) والآلام<sup>(٢)</sup>  
وابتداؤه بالاستفهام يوحى بكثير من المعاناة الإنسانية لديه ، ونلمح هنا تقدما  
وتأخيرا في عنوان القصة الأساس ( دموع وابتسام ) ، حيث قدم الابتسام خلافا  
لعنوان القصة في الأصل ، ليكون في ذلك انعكاس إحساس الشاعر بتغير ومفاجأة ،  
ويعكس هذا التغيير مع الاستفهام حالة الشاعر النفسية المتهالكة والتواقة إلى معرفة  
الجديد عن صاحبه الراحل بعد رحيله ، ثم يعود في آخر مرثيته ليستوحي بعض

(١) ترانيم الليل : محمود عارف ، ٥٥٠/٢ .

(٢) المصدر السابق ، ص ٥٨٥ .

الإيجابيات ويستشعرها من عنوان القصة أيضا فيقول :

ويلف الضياء وجهك بالطهر      ر وفيه نضارة (الابتسامة) !!  
سوف تحيا الأخرى بغير (دموع)      بعد أن رصعت بتاج الوسام !!<sup>(١)</sup>

وعندما استخدم الملك فيصل - رحمه الله - النفط سلاحا هدد الغرب بقطعه عنهم ، بسبب موقفهم السلبي من قضية فلسطين ، فقد رصد الشعراء هذا الإنجاز التاريخي في مراثيهم له ، فهذا محمد علي المغربي يقول :

يا حمى القدس روح فيصل تهوى      أن تصلي بالقدس والأركان  
فأعدي المحراب للقادم الضيف      ف وحيي من منبر الإيمان  
قاطع النفط لا يبالي وعيدا      أو يرى فيه أيّما خسران<sup>(٢)</sup>

والشاعر هنا عندما يرصد ويسجل ذلك الموقف البطولي للملك الراحل إنما أراد كذلك تسجيلا دقيقا وتاريخيا خاصا ، فالتهديد بقطع النفط لا يمكن أن يكون موقف أي زعيم آخر سوى الملك فيصل ، وقد كان بإمكان الشاعر ذكر مناصرة الملك فيصل للقضية الفلسطينية والثناء عليه بذلك الشعور النبيل من خلال عبارات عامة ، ولكنه أراد منح نصه خصوصية دقيقة في بعدها التاريخي الخاص.

(١) المصدر السابق ، ص ٥٨٨ .

(٢) الثلاثاء الحزين ، جمعه : عبد العزيز أحمد شكري ، ( جلة ، دار الأصفهاني ، ١٣٩٥هـ ) ص ٢٣٤ .

## الفصل الثالث

### البعد الإنساني

- الموااساة في أحداث إسلامية
- الموااساة في أحداث عالمية

إن استجلاء البعد الإنساني في الأدب أو الثقافة عموماً أمر يأخذ من الصعوبة قدراً ليس باليسير ، ومع ذلك فلا بد من الاهتمام به وعدم إهماله لما له من قيمة عالمية مؤثرة ، إنه يصبغ الأدب بصبغة الانطلاق والشمول ، ويحرره من قيود كثيرة قد تكبله أو تقلل من تأثيره وفعاليته ، وقبل الولوج في ذلك البعد فإنه يحسن الوقوف وقفة عاجلة تكشف عن مفهوم هذا المصطلح أولاً ، ثم الطريقة المناسبة لمناقشته كبعد موضوعي في غرض الرثاء السعودي المعاصر .

الإنسانية هي (( المعنى الكلي الدال على الخصائص المشتركة بين جميع الناس ، كالحياة ، والحيوانية ، والنطق وغيرها ))<sup>(١)</sup> ، (( إنها مجموعة خصائص الجنس البشري المقومة لفصله النوعي ، التي تميزه عن غيره من الأنواع القريبة ))<sup>(٢)</sup> ، وبالتالي فإنه يتحدد لنا المجال الذي يدور في فلكه هذا المفهوم ، إنه الإنسان بجسده

---

(١) الاتجاه الإنساني في الشعر العربي المعاصر : د. محمد مفيد قميحة ، ط ١ ، ( بيروت ، دار الآفاق الجديدة ، ١٩٨١م ) ، ص ٢٧ .

(٢) المصدر السابق .



وروحه ، ولا يقف المفهوم عند هذا الحد ولكنه تطورت دلالاته متحددا فيها - إضافة على مجاله كما سبق - هدفها ، لتصبح (( تهدف في كل أعمالها إلى خير الإنسانية وسعادتها وإلى إصلاح الجنس البشري سعيا وراء الكمال والمعرفة ووصولاً إلى حقيقة الإنسان المطلقة البعيدة عن كل الشوائب ))<sup>(١)</sup> ، إنها نزعة البشر إلى الخير والحب والشفقة والرحمة والإصلاح ، وهذا التصور الأخير هو الذي استقر عليه المفهوم ، وصار متداولاً فيه ، وأصبحنا نسمع كثيراً بالموقف الإنساني ، والعمل الإنساني .. إلخ. وحيث إن الأدب (( هو ذلك الإنتاج اللغوي الذي يهتم الإنسان من حيث كونه إنساناً ، كمخلوق بشري يضطرب على ظهر هذه الأرض ، يبلو تجارب الحياة الإنسانية فتؤثر فيه تأثيرات شتى من كونه بشراً ، لا من حيث كونه متخصصاً في ناحية معينة من نواحي النشاط الإنساني ))<sup>(٢)</sup> ، حيث إنه كذلك فقد تشبع بالإنسانية من ناحيتين ، الأولى في مجاله وموضوعه ( الإنسان ) ، والثانية في طريقة تشكيله ووظيفته .

وقد بدت هذه النزعة الإنسانية تبرز بصورة أكبر في الشعر العربي بعد الحرب العالمية الثانية ، حيث (( أخذ يعاني قضايا الإنسان وقضايا الشعوب من خلال الأحداث الكثيرة التي عصفت بالإنسانية وسبب الكثير من الدمار والويلات والآفات الاجتماعية التي خلفتها الحروب كأثر طبيعي لها ، ثم إن بروز الجماهير على الساحة العالمية وطرحها للقضايا الحياتية ونضالها الدائب من أجل السلام والحرية والعدل قد أثر في الشعر العربي المعاصر ، وجعل يواكب تلك الأحداث ويتفاعل معها وبها ، أضف إلى ذلك الإنتاج الفكري والثقافي وإطلاع الشاعر العربي على نتاج كثير من الشعوب إما عبر الكتب المترجمة وإما عبر اللغة الأصلية

(١) المصدر السابق .

(٢) وظيفة الأدب : د. محمد النويهي ، ط ١ ( عابدين ، مطبعة الرسالة ) ، ( دت ) ، ص ٣٤

لذلك النتائج)) <sup>(١)</sup> ، واليوم أصبح هذا البعد الإنساني متأكدا في شعرنا المعاصر أكثر من غيره ، وما ذلك إلا نظرا لاتساع دائرة واحتكاك الإنسان المعاصر بالبشر وقضاياهم الاجتماعية والاقتصادية والفكرية ، وساعد التقدم العلمي والتكنولوجي الهائل الذي شهده العصر على ذلك ، فأصبح من المحتم على الإنسان الذي يريد أن يجد له مكانا في هذا العصر أن يكون متفاعلا معه ، مهتما بأكثر الأمور التصاقا بالكل الإنساني ، ولم يعد للنظرة الجزئية أو المعالجات المحدودة كبير شأن إذا قيست بتلك التي تتصل بالمجموع الإنساني الذي يتخطى الحدود الجغرافية والعرقية ، وما مشروع العولمة والإنترنت والقنوات الفضائية <sup>(٢)</sup> إلا أمثلة بسيطة ومؤشرات توضح تعاظم ذلك الاحتكاك ، حيث (( حقق الترابط بين أطراف العالم نوعا من وحدة الفكر لم تكن متاحة للشاعر القديم ، وصارت كل قضية إنسانية يعيشها الإنسان في أي مكان على وجه الأرض هي قضية الإنسان - كل إنسان - حيثما كان ... ، وإنما الشاعر المعاصر هو الذي تترابط في نفسه أحداث عصره ، سواء في بيئته المحلية المحدودة أو في البيئة العالمية ، فتنعكس الأحداث بعضها على بعض ، مشكلة في نفسه دراما الإنسان المعاصر ، وهذا بدوره معلم من معالم حياتنا المعاصرة ، فنحن الآن لا نعيش قضايانا وحدها ، لأن قضايانا لم تعد منفصلة في الزمان أو المكان عن قضايا كل إنسان .. )) <sup>(٣)</sup> ، ومن هنا يتبين لنا ضيق النظرة التي تقول بقصر الاتجاه الإنساني على ما يتناول فيه الأديب قضايا

(١) الاتجاه الإنساني في الشعر العربي المعاصر ، د. محمد مفيد قميحة ، ص ٥٨ .

(٢) ( انظر ) النزعة الإنسانية في الشعر العربي : محمد إبراهيم حور ، ط ١ ( الإمارات ، مطبعة العين ، ١٩٨٦ ) ، ص ٩١ .

(٣) الشعر العربي المعاصر ، قضايا وظواهره الفنية والمعنوية : د. عز الدين إسماعيل ، ط ٥ ، ( بيروت ، دار العودة ، ١٩٨٨ م ) ص ١٥ .

عالمية من خارج بيئته ؛ لأن الاتجاه الإنساني قد فرض نفسه حتى على القضايا الجزئية والمحدودة ببيئة معينة أو جماعة معينة ، حيث إن العالم كله سيعيش هذه القضية ويسمع بها ويباشر تفاصيلها أولاً بأول .

وعلى ضوء ما سبق فإن البعد الإنساني في الرثاء السعودي سنجدّه في أغلب نصوصه يبرز من خلال نمطين اثنين هما :

١- الرثاء في قضايا إسلامية ، حيث ينطلق فيها الشاعر إلى مخاطبة جميع الناس وإدخالهم في تلك القضايا .

٢- الرثاء في قضايا إنسانية عامة ، وعدم التقوقع في الذاتية أو الحس الجماعي المحدود ، وواقع هذا التقسيم يقوم على أساس الموضوع والخطاب ، فإذا كان الموضوع عالمياً ومن خارج بيئة ومجتمع الشاعر فهذا النمط الثاني ، أما إذا كان الموضوع بيئياً أو إقليمياً أو حتى ذاتياً ، ولكن الشاعر فيه يخاطب العالم أجمع ويشركهم في معاناته وقضيته ؛ فهذا النمط الأول ، ومن هذين النمطين فإننا قد نستطيع ذكر بعض الصفات التي ينبغي أن تتحلّى بها العاطفة ، وهي تدور في فلكها ، ومن تلك الصفات ( الرحمة والشفقة ، التألم والبكاء ، الوفاء والنبيل ) ، وجميع هذه العواطف تصبح باعثاً للمواساة ، وهذا ما جعلنا نسمّ النمطين بها .

#### ١- المواساة في أحداث إسلامية

إن أحداث العالم الإسلامي ونكباته القائمة ميدان واسع للرثاء ، حيث تسقط المدن ، ويموت الشهداء ، ويحل الدمار والخراب ، فتتعدد المآسي وتتفاقم المحن ، وهنا ينبعث الرثاء متسائلاً عن الإنسانية الحقّة ، التي تحترم الإنسان وتحفظ حقوقه ، وترحمه وتشفق عليه ، كما يقول علي زين العابدين في رثاء الجزائر :

بات النساء بلا مأوى مدامعهم      حيرى تجمع فيها البوس والكرب  
وبات أطفالها الأيتام في فزع      يكون يتما وقد أفناهم السغب

يا ويح طفل رضيع بات لا لبن      يقيه شر الطوى للموت ينجذب  
لا أم لا أب لا أخت بجانبه      قضى الجميع فلا عطف ولا حذب<sup>(١)</sup>  
فالمجتمع يتكون أفراده من أطفال ونساء ورجال ، والطبقتان الأوليان بحاجة  
دائمة إلى الطبقة الثالثة ( الرجال ) ، والتي تقوم على رعاية وكفالة تلك الطبقتين لأنها  
محل القوة والاقتدار ، والصبر والتحمل ، على حين يكمن الضعف والعجز في  
الأطفال والنساء ، وهنا في النص تغيب الطبقة الثالثة وتنقسم عن ذلك المجتمع المرثي ،  
فيصبح معاناة إنسانية وكارثة بشرية ، ويحاول الشاعر تكثيف تلك المعاناة ، فيأتي  
عنصر النساء أولا بلا مأوى وقد تجمع فيهن الكرب والبؤس ، ولكنه لا يطيل الوقوف  
عند هذا العنصر بل يحاول الإتيان بعنصر آخر تتجلى فيه الكارثة بصورة أكبر ، فينتقل  
مباشرة إلى الأطفال ويشخص مأساتهم ، وهنا يغيب ذلك العنصر السابق ( النساء ) .  
ويبقى الطفل وحده ، ولهذا يظهر النفي بـ ( لا ) تاليا مأساة الطفل ، فتغيب الأم أولا  
ثم الأب ثانيا ثم الأخت أخيرا كمدلول بديل للمفقود الأول ، لقد ذهب الرجال ثم  
النساء وبقي الأطفال الذين سيموتون حتما ولهذا نجد الجملة خبرية عن واحد منهم في  
النهاية ( للموت ينجذب ) ثم تأتي بعدها جملة خبرية أخرى تؤكد دلالة ( قضى  
الجميع .. ) ، ويتكثف النفي في البيت الأخير ، حيث يرد خمس مرات بلاءات خمس  
ليعكس نفي الشفقة والعطف ، والرحمة والمأوى ، وهنا يصاب الشاعر بحيرة وقلق  
عظيم إزاء غياب الإنسانية وقيمها النبيلة ، وينعكس ذلك أيضا في بيت يعقب الأبيات  
السابقة :

من يرحم الطفل من يرعى طفولته      ومن سيحنو عليه حين يتحب<sup>(٢)</sup>

(١) صحيفة قريش ، عدد ١١٣ ، سنة ٣ ، يوم الثلاثاء ١٧/٨/١٣٨١ ، ص ٥.

(٢) المصدر السابق .



وكما حدثت هذه الكارثة الإنسانية في الجزائر فإن هناك كوارث في بلاد أخرى تماثلها في المعاناة والفجيعة والآلام ، وكما ركز النص السابق على معاناة الطفل الذي بقي في نهاية اللوحة المأساوية مفردا بلا أم ولا أب فإننا قد نجد نصوصا أخرى تبقى فيها الأم مفردة متوحدة بألمها ومأساتها ، حيث يصور ( حسن الصيرفي ) حال تلك الأم في فلسطين فيقول في إحدى مراثيه :

وهاتيك أم وفي حضنها      صغير تدثره بالذئار  
ولم تدرك مسكينة أنـه      من النزاع في حالة الاحتضار  
وتحسبه سوف يحيا لها      ويسعى إلى الرزق بين الكبار<sup>(١)</sup>

وتبدو الصورة مضطربة غامضة ، خلافا للوضوح والكشف الذي شاهدناه في صورة النص السابق ، حيث يختفي الأب نهائيا فلا تبين مكانه أو ما حدث له ، فيبقى غيابه مثيرا الكثير من التساؤلات ، وكذلك تغيب نهاية صورة الرضيع وأمه ، وهنا يصبح المتلقي حائرا قلقا بشأن نهاية الرضيع ، ولكن هذا الغياب وما أحدثه من اضطراب في الصورة قد كمن فيه جمال فني عظيم ، فالصورة تحمل المتلقي على التنبؤ والاشتراك مع المبدع في إكمال الصورة ، كما أنها تحاول الترفق بذلك المتلقي وعدم صدمه بالنهاية المؤلمة ، لتأخذ الصورة في نهايتها بعدا إنسانيا يقوم على الرفق والرحمة بالمتلقي والشفقة عليه ، ويكون هذا الأخذ مفارقة مع الواقع الذي قد غابت فيه الإنسانية ، فتعظم رسالة الأدب وتصبح إنسانية عاطفة مشفقة ، تحاول أن تعوض وتقابل ما فقده الواقع من القيم النبيلة والمعاني المشرقة .

ويبرز تصوير المآسي بصورة أكثف وبشكل أكبر في رثاء المدن ، ومن ذلك ما فعله عبد الرحمن العشماوي في قصيدته ( أشلاء أغنية حزينة ) ( دمة على أنقاض

(١) دموع وكبرياء : حسن الصيرفي ، ط ١ ، ( القاهرة ، دار الكتاب العربي ) ، ( د.ت ) ، ص ٦١ .



مدينة ((فرح)) الأفغانية بعدما حطمتها قذائف السوفيات )) ( حيث يقول :

كانت هنا بالأمس أبنية

وكان هنا مدينة

كنا هنا بالأمس أهل الدار

نحيا آمنين

واليوم صرنا لاجئين<sup>(١)</sup>

والعنصر الزماني في هذه المراثية يكون محورا ذا طرفين متباينين ، الأول للماضي وتمثله ( الأمس ) ، والثاني للحاضر وتمثله ( اليوم ) ، وإيجاء الكلمتين أفضل من الإتيان بغيرهما كالحاضر والماضي مثلا ، حيث إن ( الأمس ) تشعر بالماضي القريب جدا ، كما أن اليوم تشعر بالوقت الحالي المعاش للتو ، إنه تحول كبير جدا وفي زمن قياسي جدا ، ليعكس أخيرا عنصر المفاجأة في النص ، والمفاجأة سنجدتها من المدلولات التي يرمز إليها نص تلك المراثية ، وسيكون الرمز إليه بأساليب متعددة ومعان متفاوتة ، وأول خروج له هنا هو تفاجؤ أهل فرح بالغزو والدمار الذي حولهم بسرعة زمنية من آمنين إلى لاجئين ، فالتشرد مفاجأة لأهل المدينة ، كما أنه مفاجأة في النص تصدم إحساس المتلقي الإنسان ، ومع ذهول حس المتلقي بهذه المفاجأة واستغراقه في آلامها ومأساتها تأتيه مفاجأة أخرى لتزيد من قلقه وألمه وتعيده في حالة تجرع الألم والحزن ، فيأتي مقطع جديد يبدأ بـ :

بالأمس كان هنا نساء

بالأمس ..

كان هنا صغار يسرحون

(١) عندما يعزف الرصاص : عبد الرحمن العشماوي ، ص ٨٣ .

ويعرحون

واليوم ..

أشلاء وأنقاض<sup>(١)</sup>

لقد كان تحول الإنسان في النص السابق من آمن إلى لاجئ ، وكانت تلك المفاجأة الإنسانية مع عظمها وشدتها تهون مع المفاجأة التالية لها حينما يتحول الإنسان إلى أشلاء ، وتتفاقم مفاجأة هذا التحول حين يكون الإنسان المتحول أطفالا ونساء!! ، وهنا يأتي التساؤل الإنساني والمناشدة العالمية للإنسان في كل مكان :

هل يفتح الإنسان مقلته

ليعرف ما جرى

إنا نذك هنا ونسحق<sup>(٢)</sup>

وجميل جدا أن تكون هذه المناشدة الإنسانية على ألسنة المضطهدين والمنكوبين في تلك المدينة ، فلو كانت على لسان الشاعر لكان ذلك أقل تأثيرا ، وهنا يكمن في حقيقة الأمر تألق البعد الإنساني في هذه المرثية .

ويتواصل هذا التساؤل على ألسنتهم :

أوليس للغازين أطفال

وليس لهم نساء

أو ما تكن قلوبهم

عظفا وحببا<sup>(٣)</sup>

(١) المصدر السابق ص ٨٤ .

(٢) عندما يعزف الرصاص : عبد الرحمن العشماوي ، ص ٨٥ .

(٣) المصدر السابق ، ص ٨٨ .

ثم يتحول التساؤل الجماعي إلى الأفراد ، فيبرز من بين تلك الأصوات صوت شيخ قد قتل ولداه :

ما ذنب أطفالي الصغار ؟

ما ذنبهم ..

حتى يلوّكهم الدمار

لأمزقن بختنجري صدري وأرحل

فالموت من عيش بلا ولديّ أفضل<sup>(١)</sup>

إنها نهاية مأساوية لذلك الشيخ المسكين ، وفيها تبرز مفاجأة جديدة يتحول فيها الأمر إلى قتل النفس ، لقد ملوا حياتهم من سأم وعذاب عظيم ، وهكذا تستمر عروض تلك اللوحات المحزنة ، وتختتم القصيدة بعبارة قد وردت قبل ذلك ولكنه جعلها نهاية للمرثية :

وحضارة العصر الحديث دم ونار<sup>(٢)</sup>

وتبرز في هذه العبارة مفارقة تلازمية ، فالحضارة من لوازمها ومقتضياتها الإخاء والسلام ، ولكن هنا يخرج بديلا لذلك الدم والنار ، لتكون مفاجأة نهائية يختم فيها النص بصورة غياب الحسن الإنساني والحضاري إزاء واقع تلك المدينة المنكوبة .

وفي مرثية أخرى نجد الشاعر يقول في رثاء الطفلة الفلسطينية ( إيمان حجو ) :

دمك الغالي بيان صارخ	فارفعني الصوت ، وقولي للجميع
يا ضياع العدل في الأرض التي	ترتضي أن يقتل الطفل الرضيع <sup>(٣)</sup>

(١) المصدر السابق ، ص ٩٠ .

(٢) المصدر السابق ، ص ٩٦ .

(٣) القدس أنت : عبد الرحمن العشماوي ، ص ١١٦ .

ومخاطبة الطفلة هنا لون من ألوان البوح الحميم الذي يجعل الموقف زاخرا بالعاطفة ، وهو أحد الأساليب الأثيرة التي يلجأ إليها الشعراء حينما يريدون أن يتخففوا من أعباء التأزم والتوتر ، كما أنه يحمل قيمة إنسانية يتجلى فيها الحب والشفقة والتواضع ، لقد طلب منها رفع صوتها للجميع ، والجميع هنا تنطلق انطلاقة عالمية عامة ، لقد صرخت الطفلة باحتجاج إنساني معلنة ضياع العدل في أرض ارتضت قتل طفل رضيع ، والملح الذي تتميز به الرؤية هنا غياب فعالية الذات إزاء الآخر ، قد شحنت به جميع النماذج السابقة ، وفي الحقيقة النقدية نجد أن هذا الملح لا يبرز بسبب عدم انفعال المبدع بتجربته واندماجه فيها ، ولكنه يأتي بتقمص شخصيات أخرى تعيش في صميم المعاناة ليكون للرؤية الإنسانية تفعيل أكد واستثمار أمثل .

وهكذا يلاحظ كيف تناول الشعراء قضية الجزائر ثم أفغانستان وفلسطين تناولا إنسانيا وقد أسسوا الرثاء متضمنا موقفا إنسانيا يناشد العالم اللطف والعدل والشفقة ، وقد أخرج ذلك على ألسنة شخصيات تستطيع استدرار العطف الإنساني بقوة خارقة ، إنهم النساء والأطفال ، فغياب عنصر الرجال في الرثاء الذي تضمنته هذه النماذج وتكشف النساء والأطفال والمناشدة بألسنتهم جعل تلك النماذج تتشبع بالبعد الإنساني النبيل ، كما جعل لحضورها الطاغوي نكهة خاصة تبرز الرؤية الشاعرية المقصودة .

وهذه النقطة الأخيرة تسلم إلى أمر من المهم التطرق إليه هنا ، وهو أن رثاء الأطفال يأخذ في موضوعه بعدا إنسانيا يترجم العديد من المواقف الإنسانية الصادقة ، فشخصية الطفل محل البراءة والضعف ومرسى العطف والشفقة ، وإذا كان الشعراء قد استغلوا ذلك في القضايا الإسلامية المعاصرة ، فإنه قد وجد رثاء لأطفال آخرين لم تهلكهم الحروب والنكبات العامة ، ولكنه أخذهم الموت بأسباب أخرى ، ومن هذا قول عبد الله الحميد في قصيدته ( ذبول زهرة الطفولة ) والتي أوجز مناسبتها في الهامش بقوله : (( في وداع الطفلة ( الهنوف حميد سالم الحميد ) ابنة شقيقي ذات

الربيعين التي ماتت غرقاً<sup>(١)</sup> :

ما بين غفلة أصفياك

والتفاته والديك

تغادرين ؟ !

في شبر ماء تسبحين

وتمرحين ،

ورؤى البراءة في عيونك ،

لا تخالجها الظنون

في نصف متر تغرقين

يا للبراءة .. كيف طاولها الأنين ! !<sup>(٢)</sup>

فيقوم الحوار المباشر والحي في النص بين الشاعر ( راثيا ) والطفلة ( مرثية ) ، مما أعطى النص حركية مستقلة بارزة ، ولكن هذا الحوار الذي ينتظم القصيدة كلها تبقى فيه الطفلة صامته لم تنبس ببنت شفة على الإطلاق ، أما الشاعر فتطفئ تساؤلاته ويعلو خطابه ، ولكنه لم يجد مجيباً ، ويتواصل أسلوب الشاعر وتستمر مخاطبته للطفلة ، وكأنه يلجأ إلى الخيال والطيف هارياً من الحقيقة المؤلمة ، وهنا يبرز الجمال الفني للنص ، لأن الجمال إدراك حسي معلى ، ولكن هذا اللجوء الخيالي تفاجئه الحقيقة المرة في آخر القصيدة :

طيف الهنوف :

نجم يغادرنا إلى ذاك المدار

(١) ما لم تقله الخنساء : عبد الله بن سالم الحميد ، ط ١ ، ( الرياض ، مطابع نجد ، ١٤٢٢هـ ) ص ٢٢ .

(٢) المصدر السابق ، ص ٢٣ .



## دون انتظار ؟

دون انتظار !!<sup>(١)</sup>

وكلمة ( طيف ) هنا لم تأت إلى النص مجردة من الرمز والإلماع ، لقد شحنت بمعان دلالية متألقة ، فهي أولا لحظة كشف تجلت فيها حالة الشاعر التي كان يعيشها غارقا بأحلامه وهائما في تخيلاته الإنسانية العظيمة ، التي تجسدت في مناجاة الطفلة الغارقة والتأوه لبراءتها ، ثم هي ثانيا نقطة تحول كبرى في النص ، إنه التحول من الخيال إلى الحقيقة ، كما أنها تشير إلى أن الحياة كلها كطيف وأحلام عابرة ، وأن نصيونا من تلك الطفلة خيال وأحلام عابرة ، وهنا يستلهم الشاعر فكرة الشاعر الأول الذي قال :

نصيبك في حياتك من حبيب نصيبك في منامك من خيال<sup>(٢)</sup>  
وهو استلهم لا يمكن أن تكتشفه القراءة الأولية ، ولا يتجلى إلا بعد قراءة واعية ومتأنية لجميع نص المراثية ، وإذا كان الشاعر القديم قد أشار إلى ذلك المعنى العظيم إشارة عابرة في تصوير بياني موجز ، فإن حال الاستلهم في هذا النص أنه أصبح واقعا مارسه الشاعر وعاش معه من أول النص إلى أن كشف عنه في خاتمة قصيدته ، وقد تضافرت مع توظيف واستلهم الفكرة القديمة ظواهر فنية أخرى زادت من الإحساس بجمالها والتأثر بمعناها ، ومن تلك الظواهر استخدام صيغة الجمع ( يغادرنا ) لتصبح القيمة الأدبية إنسانية عامة ، كما أن التكرار في آخر النص مع ما يفيد من تقوية المعنى وتأصيل فكرته إلا أنه أيضا يوحى بتكرار الفقد وحدث الكثير من المآسي ، وفناء جميع البشر ورحيلهم من هذه الحياة .

(١) ما لم تقله الخنساء : عبد الله بن سالم الحميد ، ص ٢٦ .

(٢) ديوان المتنبي بشرح العكبري ، ( بيروت ، دار المعرفة ) ( دت ) ، ١١٧/٣ .

وحيث إن الطفولة ميدان واسع جدا لتجسيد الرؤية الإنسانية فقد شعر الشعراء بذلك فجعلوا من شخصية الطفل ومعنى الطفولة محورا ثانويا في مراثيهم التي تكون الشخصية الأولية ( المراثية ) فيها ليست طفلا ، ولكنهم يجهدون أنفسهم في جلب الطفل وطفولته إلى ميدان الرثاء ليكون محملا بطاقة إنسانية عالية تتمكن من احتواء العواطف وبلورة تأزمها الوجداني المتفاقم ، ومن أمثلة ذلك قصيدة لحسن بن محمد الزهراني بعنوان ( لجين ) وهو اسم طفلة توفيت أمها بعد مولدها بشهرين فنظم والدها القصيدة ومنها :

إن الذي أبكاك قد أبكاني	قطعت قلبي يا لجين ترفقي
بالدمع فوق براعم الأشجان	فأنا وأنت حكاية مكتوبة
دمعي ودمعك يحتويه بناني	فأنا يتيم يا يتيمة فامسحي
قلبي ليقى رائع الخفقان	سلمت أمك يا لجين برقية
فردا يذوق مرارة الحرمان	لكنها رحلت لترك خافقي
يمض على فجر الهوى عامان <sup>(١)</sup>	رحلت فكل سعادتي رحلت ولم

وأول ما يلفت الانتباه في هذا النص هو تلك العاطفة المتدفقة والمشحونة بالمعاناة والآلام ، ولأنها معاناة إنسانية بما تعنيه هذه الجملة ، نجد الشاعر يلجأ إلى إخراجها بعيد إنساني ، فتبدو القصيدة من أولها بأسلوب حوارى بين الشاعر ( الرائي ) وذلك النموذج الإنساني العظيم ( الطفلة ذات الشهرين ) ، والتي سنجدها تتحول إلى مرثي ثانوي في آخر النص ، أما المرثي الأول ( الأم ) فإنها تبرز بضمير الغائب لتغيب معه في نهاية النص ، ويحضر المرثي الثانوي ( الطفلة ) ، ولعل في تكرار الفعل ( رحلت ) في

(١) صدى الأشجان : حسن محمد الزهراني ، ط ١ ، ( الباحة ، النادي الأدبي بالباحة ، ١٤١٨ هـ ) ،

آخر الأبيات السابقة ما يشبع معنى غياب الأم ويمنحه طاقة قوية من الغياب النهائي ،  
وهنا تبرز قيمة غيابها في إبراز الرؤية الإبداعية حيث تحل محلها ( الطفلة ) فيعود الشاعر  
بعد دفن زوجته ليستقبل معاناة أخرى :

وحزمت أحزان الفؤاد مهاجرا      بمواجعي بحثا عن السلوان  
فإذا بوجهك نصب عيني راسما      أملا على بوابة الأحزان  
فوقفت أقراء وأسأل صمسته      فوجدت في قسماته عنواني<sup>(١)</sup>

وهنا يبرز صوت المرثي الجديد ( لجين ) ويبدأ بالخروج ، فتكتمل المفارقة بين  
الشخصيتين فالأم خرجت بضمير الغائب كما أنها ميتة ذاهبة ؛ أما الابنة فتخرج بضمير  
المتكلم كما أنها حية باقية ، وتبدو هنا فلسفة الرؤية الإنسانية واستكشاف قيمتها في  
رثاء الشخصيتين ، فالغائب الذاهب سيتم نسيانه والسلو عنه بمضي الأيام ، أما  
الحاضر فيكون في حضوره دوام المعاناة وتجدد الحزن ، من هنا كان استدعاء شخصية  
لجين ورثاؤها ذا قيمة معنوية وفينة عالية ، لتبدأ بالحديث عن ذاتها :

وإذا بدمعك فوق خدك نائرا      حزنا يهاجم وجهه شطاني  
وتقول بعض حروفه لا يا أبي      حزني وحزنك ليس يتفقان  
سيموت حزنك يا أبي أمّا أنا      سيظل حزني دائم الثوران  
سأعيش يا أبتى بلا أم فمن      لي إن عمري يا أبي شهران  
من سوف يرضعني ويمسح دمعتي      ويضممني في رقة وحنان<sup>(٢)</sup>

وتمضي الطفلة تتحدث عن نفسها ، وما سوف تلاقيه من معاناة فقد الأم ،  
فتذهب متأملة حالها إذا كبرت وهي تعيش بلا أم ولا حنان على حين ترى زميلاتهما

(١) صدى الأشجان : حسن محمد الزهراني ، ص ٦٠

(٢) صدى الأشجان : حسن محمد الزهراني ، ص ٦٣ .

ورفيقاتها يعشن في عطف الأمومة الصادقة الحنان والمحتوية الآلام ، إنها معاناة ستبقى معها أبد الحياة :

سيظل حزني يا أبي من بعدها متعدد الأشكال والألوان<sup>(١)</sup> ويبدو أن الشاعر لم يستطع الخلاص من حقيقة الواقع المتمثلة في عمر الطفلة ، إذ أن ذات الشهرين لن تكون مؤهلة للإحساس والشعور بفقد الأم ، فلو جعل عمرها أكبر من ذلك لكان أبلغ وأصدق فنيا ، ولكن يبدو أنه أراد تسجيل مأساته الواقعية كما هي ، أو أنه تعامل مع الشخصية باعتبار ما سيكون لاحقا ، ولكنه مع ذلك قد أفاد من المرحلة التي برزت فيها الفتاة ويظهر ذلك في مسألة الإرضاع ( من سوف يرضعني ) وهكذا نجد الشاعر قد ترك المراثي الغائب الذي لم يتجاوز أول القصيدة ، ولكن المعاناة بدأت تتضخم بعد الاعتناء والاهتمام بالمراثي الحاضر ، والذي فرض نفسه بمحاورة درامية مع الشاعر كمقدمة لنمط جديد في الرثاء المعاصر ، حيث اعتدنا على صوت واحد في المراثي ، وهو صوت المبدع ، كما أننا اعتدنا عظمة الرثاء وقوة تأثيره حينما يكون في الموتى الذاهبين ، أما منهج تعدد الأصوات ورثاء الأحياء فإنه مؤشر على خروج الشعر عموما من أسر الغنائية إلى فضاء الدرامية ، وهذه من سمات الجمالية الشعرية المعاصرة ، وهي مفارقة جديدة بالوقوف والتأمل ، حيث يجد الشاعر في رثاء الحي قيمة إنسانية مشحونة بالحزن والأسى أكثر مما يجده في رثاء الأموات .

وكما وجد الشعراء في رثاء الطفل مجالا واسعا لحمل الرؤية الإنسانية المليئة بالإشفاق والرحمة والمتفاعلة مع الآخر بالمواساة والتعزية فقد وجدوا في الحوادث الكبيرة الأمر نفسه ، كالحرائق والحوادث التي يذهب فيها العديد من الضحايا ، وما ذلك إلا لسببين يكمنان وراء تلك المصائب العامة ، الأول عنصر المفاجأة والثاني كثرة

(١) صدى الأشجان : حسن محمد الزهراني ، ص ٦٣ .



الضحايا فيها ، ومن ذلك رثاء ضحايا الطائرة السعودية التي احترقت في مطار الرياض مساء الثلاثاء ٨/١٠/١٤٠٠هـ ، وقد توفي جميع ركبها وعددهم ثلاث مئة نسمة ، وفي ذلك يقول عثمان بن سيار :

يا لقبر معجز من نيكـل      لم يشيد من حديد أو حجر  
حشروا فيه وما من مسعف      غير نقر الما على سطح القبر  
كلما ماجوا كوتهم حمم      ودخان سد أفواه البشر  
المثـون ازدحموا في جوفه      وعلى الأبواب خُطت (لا مفر)<sup>(١)</sup>

إنها لوحة مليئة بالحركة والضوضاء ، وهي تصور حالة الهلع التي مر بها ركاب الطائرة ، وتتجلى الصورة البيانية المتمثلة في تحول الطائرة إلى قبر ، ويعظم تأثير الصورة المؤسف في الجملة الأخيرة ( لا مفر ) ، والتي أصبحت كلافتة على أبواب تلك الطائرة المحترقة .

أما علي النعمي فإنه يصور هجوم المنايا على ركاب تلك الطائرة من خلال استلهام معنى تراثي شهير ، حيث يقول :

والصراخ الممتد يعلو ويعلو      والمنايا تهوي بظفر وناب<sup>(٢)</sup>  
وهنا تستعيد الذاكرة بيت أبي ذؤيب الهذلي :

وإذا المنية أنشبت أظفارها      ألقيت كل تيمة لا تنفع  
وعند البحث عن جمالية هذا الاستدعاء وقيمة التوظيف التراثي ؛ فسيُضح أن المنية كانت واحدة خرجت بصوت المفرد في البيت القديم ( المنية أنشبت ) ، أما النص المعاصر فإنها تخرج فيه بصوت الجمع الكثير ( المنايا تهوي ) ، لقد كان المرثي عند أبي

(١) النغم الحزين : علي النعمي ، ص ١٠٦ .

(٢) المصدر السابق نفسه .



ذؤيب أقل بكثير من المرثيين عند الشاعر المعاصر ، حيث إنهم بالمئات ، ولهذا تخرج المنية بصورة متعددة متنوعة من الجوارح ، فالظفر قرينة تدل على الطيور ، والنباح يدل على السباع على حين تخرج في النص القديم مشبهة بالطائر فقط ، لقد حاول الشاعر المعاصر إبراز الصورة التراثية بشكل أكبر وأضخم حتى تتناسب مع موضوعه ذي البعد الإنساني الكبير ، وقد أخرج هذه الصورة مركزا على عنصر الحركة السريعة فالصراخ يمتد ثم يعلو ويعلو ، وفي المقابل تهوي المنايا بأظفارها وأنيابها ، وعنصر الحركة السريعة هنا قد يعكس حركة سرعة الموت إلى اختطاف أرواح الضحايا وعدم استطاعة أي عمل إنقاذي إزاء الحريق الهائل ، ولهذا فإننا نلمح صوت الرائي في البيت القديم يخرج بضمير المتكلم ( ألفيت ) مينا مدى عجزه إزاء حادث الموت أما البيت المعاصر فإنه يختفي فيه صوت الرائي تماما ، ثم بعد ذلك يمضي النعمي معددا أوصاف وأعمار الضحايا المتفاوتة فيقول :

جمع الله شملهم في صعيد	وطواهم بالموت طي الكتاب
من نساء حوامل وكهول	وصبايا من معصر وكعاب
وصغار ورضع ما أسنوا	وشباب هم زينة للشباب
عانقوا الموت عنوة ، وتلقوا	ه بأقوى صبر وأقوى احتساب <sup>(١)</sup>

حيث يتضح في هذه اللوحة الحزينة جانب التعدد والتنوع ، ولذلك التعدد أثر إنساني بليغ ، يتضح أولا في دلالاته على كثرة الضحايا ، ويتضح ثانيا في حدوثه لطبقات مختلفة من المجتمع الإنساني فيكون عاما شاملا ليعكس ذلك عمومية وشمول تأثيره على المجتمع ، كما أنه يحمل وعيدا وتذكيرا عاما لمن قد يغره شبابه أو صغر سنه فينسيه فجأة الموت ، ولعل في مجيء تلك الفئات بصيغة التنكير ( نساء ، كهول ،

(١) النغم الحزين : على النعمي ، ص ١٠٧ .

صبايا ، شباب ، صغار ، رضع ) ما يوحى بالعموم ، لأن التنكير في دوال العموم .  
ومع هذا الإجمال في عرض مشهد الاحتراق وموت الضحايا ، فإننا نجد أيضا  
من ذهب إلى عرض مشاهد جزئية مبكية ، ومن ذلك مشهد الطفل الذي قد تكورت  
عليه أمه محاولة إنقاذه من الاحتراق :

عطف الأمومة كم تجلّى باهرا      في مشهد لا يحتويه إطار  
أم على الطفل الصغير تكسورت      حبابه أن تحتويه النار  
جل الفداء على الأنام سوى التي      تفدي الجنين بروحها .. تختار<sup>(١)</sup>

وتشكل هذه اللوحة المبكية صدى عظيما لحق الأم وما يجب تجاهها من البر  
والإحسان ، وهنا تأبى شاعرية الراثي إلا الإلماح إلى ذلك والتأكيد عليه :

ويل لمن عقق الأمومة وارتضى      نكر الجميل ... فكسبه أوزار<sup>(٢)</sup>  
ومع ما يحمله هذا الإلماح والتأكيد من أثر دينية يجسدها ( عقق الأمومة ) وما  
يترتب عليه ( كسب أوزار ) .. مع ذلك فإنه لا يغفل القيمة الإنسانية التي تبرز في  
الصفة ( نكر الجميل ) وما تحمله هذه الصفة الذميمة من تدني الإنسان وضياع نبلة  
ومبادئه .

ولا يقتصر البعد الإنساني على الرثاء في النكبات والقضايا العامة أو الموت  
الجماعي بل إنه قد يبرز في رثاء الأفراد ، ومن ذلك جعل البكاء والحزن من قبل  
الإنسانية بعمومها على الميت أوله ، دون أن تحول الإقليمية أو العنصرية أو أي فاصل  
نوعي أو فكري دون ذلك ، فهذا موسى بن محمد السليم يقول في رثاء الملك فيصل :

(١) في زورقي : عبد الله بن إدريس ، ص ١٩٥ .

(٢) المصدر السابق ، ص ١٩٦ .

فأمة العرب والإسلام أجمعها وأمة الغرب والأعجام والدول  
تبكي على فيصل تبكي مروءته تبكي قيادته تبكي وتبتهل<sup>(١)</sup>  
حيث بدأت تتوسع دائرة المتأثرين بموت الفيصل لتتجاوز أمة العرب ثم المسلمين  
جميعا إلى الغرب والأعاجم ثم جميع الدول ، إنه قد أصبح حدثا عالميا وإنسانيا  
عاما ، انطلق تأثيره من الخاص إلى العام ، وقد أتى الفعل المضارع ( تبكي ) متكررا في  
البيت الثاني أربع مرات ليعكس كثرة البكاء ويوحى بتعدد الفئات الباكية وشمولية  
تأثير موت الفقيد على جميع الإنسانية .

ومن الجوانب الإنسانية التي كانت أثيرة بالخروج في الرثاء الوفاء للمرثيين من خلال  
بقائهم في الذاكرة وعدم نسيانهم ، وتؤكد إنسانية هذا الأمر فيما يحمله من النبل والرقى  
العاطفي ، ومن نماذج ذلك قول ثريا قابل في قصيدتها ( إلى أبي في ذكراه ) :

في حجرتي

شريط طيوف على ناظري

.....

وفوق السرير

تسجى أب راحل

وجبهته كالجليد

وشل ابتسام

على ثغره

أبي في فؤادي اليتيم

.....

(١) آلام وآمال : عبد العزيز الأحيدب ، ٦٠/١

## تهاجني الذكريات

وتفتح جرحا

قديم

كاد يطيب<sup>(١)</sup>

الشاعرة هنا تبرز الذكرى لديها عاملا مؤثرا وضييفا قد فرض نفسه ، ولهذا تخرج الجمل الفعلية ( تسجى أب ، تهاجمني الذكريات ) حاملة صفة السيطرة والغلبة التي يكون الفاعل والمهيمن فيها ذكرى الأب المحزنة كما أن ( تهاجمني ) يوحي بعنف الذكرى وما تبعته من الآلام والأحزان ؛ على حين تبرز الشاعرة فريسة سهلة وقريبة أمامها ولكننا قد نجد موقفا آخر وتجربة شعرية أخرى تتباين فيها الذكرى مع ما وجد هنا ، فتتحول من صفة الفرض والقوة والهجوم العنيف إلى غاية نبيلة منشودة ، معنى إنساني عظيم ، كما في قول غازي القصيبي معزيا ابن من يرثيه :

يا بني :

سوف نبكي وحدنا ..

بعد انصراف الزائرين

.....

نحن لم نتركه في القبر . ولكننا

حملناه إلى مملكة الذكرى التي

تقهر غيلان المنية<sup>(٢)</sup>

(١) الأوزان الباكية : ثريا قابل ، ط ١ ، ( بيروت ، دار الكتب ، ١٣٨٣هـ ) ص ٥٤.

(٢) يافدى ناظريك : غازي القصيبي ، ط ١ ( الرياض ، مكتبة العبيكان ، ١٤٢٣هـ ) ، ص ١٠٧ .

وهذا النموذج تتكشف فيه الرؤية الإنسانية العظيمة لتصبح محورا تدور حوله جميع القصيدة ، وأول ما يشير إلى ذلك عنوان القصيدة ( يا بني ) ، ويتكرر هذا النداء ( العنوان ) في القصيدة ويخرج كثيرا في ثناياها ، وقيمته تبني الشاعر لابن المرثي ، ومحاولة تعويضه بأب بديل صنعتته شفقة ونبيل الشاعر المبدع في رؤية إنسانية متألفة ، ثم بعد ذلك إصرار الرائي على الذكرى وإعلاء شأنها في قهر المنية ، فالموت ليس نهاية ونسيانا للمفقود لأن الذكرى ستحتفظ به وتبقيه حيا لم يميت ، ويتجلى دور الشاعر في بروزه فاعلا مؤثرا ، ولم يصبح فريسة عاجزة أمام الذكريات المهاجمة ، وهكذا يصبح النموذجان الرثائيان عند ثريا قابل والقصبي مجالا رحبا للموازنة النقدية التي تتشكل في موقف كل منهما إزاء ذكرى المرثي ، وقد يكون لسيكولوجية الشخصية المبدعة دور في ذلك ، فالمرأة بطبيعتها أكثر رقة في عواطفها من الرجل ، وهذا ما جعلها فريسة للذكرى المحزنة ومستسلمة أمامها ، على حين يبرز الرجل باحثا عن تلك الذكرى ومصررا على جلبها بسيطرة وانعتاق .

ومن الجوانب الإنسانية في الرثاء تأبين المرثي بصفاته الإنسانية ، مثل حب الأطفال ومواساة المعوزين ، والتواضع .. وغيرها ، كقول القصبي في رثائته السابقة ( يا بني ) :

ملكا .. عاش بلا تاج .. ولا جاء ..

غريبا مثل باقي الغرباء

ملكا .. يمشي على الأرض الهوينى

مثل باقي البسطاء

ملكا .. عاش فقيرا

وقنوعا .. مثل كل الفقراء<sup>(١)</sup>

(١) يا فدى ناظريك : غازي القصبي ، ص ١٠٦ .



فالقصيدة كانت في رثاء أحد أقاربه ، ولكن الشاعر يكبر من شأن قريبه المرثي إكبارا إنسانيا مذهلا ، فهو ملك في عين الشاعر وتتأكد هذه الصفة وتتكرر ثلاث مرات للتأكيد والتحقيق ، ولكن ذلك الملك قد عاش بلا تاج ولا جاه ، بل غريبا كباقي الغرباء ، وهنا حدث شيء من التنافر بين وصف المرثي ( الملك ) وواقع حياته المخالف لتلك الصفة ، فيحس الشاعر بذلك ثم يظل مصرا ومؤكدا عليها فيعيدنها ثانية ، ويتكرر الواقع المخالف نفسه ( يمشي الهويني ، مثل باقي البسطاء ) ، ويعود الأسلوب مرة ثالثة والملك يبرز في هذه الصورة فقيرا وقنوعا كغيره من الفقراء !! لقد رأى المرثي في صفاته الإنسانية ملكا عظيما ، ملكا ببساطته وتواضعه ، وملكا بعيشه البسيط وإنسانيته الفقيرة ، رآه ملكا لأنه قد تخلص من زخرف الحياة وضوضائها الصاخبة ، ويبدو أن هذه البساطة والتواضع في حياة المرثي قد كانت إرادة منه وفلسفة بنى عليها عيشه في الحياة مع استطاعته البروز في الوجاهة والثراء والترف والنعيم ولعل هذا سر إعجاب الشاعر بتلك الشخصية الإنسانية العظيمة التي لم يبهرها زخرف الأيام ، ولم تخدعها ملذات الحياة الفانية :

ثوبه رث ككل الفقراء

بيته رث ككل الفقراء

حظه من زخرف الأيام ..

حب .. وإخاء

وعناء .. ووفاء

فدوافع الحب والإخاء والوفاء هي التي قد جعلته يعيش عيش الفقراء ويحبهم ويقترب منهم حتى في ملبسه ومسكنه ، وفي هذا ما يصور الإنسانية العظيمة التي تتصف بها تلك الشخصية الراحلة .

## ٢- المواساة في أحداث عالمية

قد يبرز بين يدي هذا الموضوع تساؤل مفاده .. أليس الرثاء في الأحداث الإسلامية ذا طابع عالمي ؛ ثم ألم يأخذ صفة العالمية والحضور الإنساني العام بعد هذا التداخل والتقارب الشديد بين قارات وشعوب الإنسانية في الزمن الحاضر بتطورات التكنولوجية والتقنية المذهلة؟ وأخيرا فلماذا هذه التفرقة والتقسيم بين الأحداث الإسلامية والعالمية؟

وهذا التساؤل المتشعب يحمل وجهة ومنطقية كبيرة ، ولعل الإجابة عليه ستكون ذا معاضدة ومؤازرة لأيدولوجيته التي انبثق منها أكثر من أن تكون ردا أو إجابة بما يعنيه مفهوم السؤال والجواب ، فالرثاء في تكوينه وفلسفته الموضوعية قائم على علاقة طردية بين الرائي والمرئي ، وقطبها هذه العلاقة ( الرائي والمرئي ) كلما كانت العلاقة بينهما أكثر والترابط أقوى انعكس ذلك على مُخرج هذه العلاقة (الرثاء) فأصبح إخراجها أسهل ومباشرته أقرب ، والرثاء في الأحداث الإسلامية يجد فيه الشاعر السعودي مجالا رحبا للإبداع وآفاقا غير محدودة من المعاني والتناولات ، أما في الأحداث العالمية ( غير الإسلامية ) فإنها ستضيق تلك الأفاق وسيخسر ذلك المجال لظروف فكرية وثقافية واجتماعية متعددة ، وهنا تستحضر الذاكرة ما تردد في تراثنا النقدي من صعوبة رثاء المرأة وضيق أفق ذلك الموضوع<sup>(١)</sup> ولهذا كان الشاعر العربي القديم يردد على استحياء :

لولا الحياء لهاجني استعمار      ولزرت قبرك والحبيب يزار<sup>(٢)</sup>

(١) انظر العمدة في محاسن الشعر ونقده : ابن رشيق ، ١٥٤ : ٢ .

(٢) ديوان جرير : ٨٦٢ : ٢ .

حيث استتكر على زوجه أن يرثيها بقصيدة مستقلة ، فجعل رثاءه مطالعا لقصيدة طويلة هجا فيها الفرزدق والبعيث ! لقد فرضت فاعلية الزمان وتطوره تجاوز تلك الصعوبة إلى حد ما بمعنى حيث وجدت الصعوبة في رثاء الأحداث العالمية والمواساة فيها ، ذلك الأمر الذي أصبح من المستجدات والظروف الطارئة على تراثنا النقدي والإبداعي ، ومع ذلك فإن الموضوع لا يزال بكرا ، ولم يحظ بحقه من الدروس والاستقصاء والتفصيل ، وجدة الموضوع تشكل بحمد ذاتها دعما قويا للجانب الإنسانية فيه ، كما تشير إلى ذلك أطروحات بعض النقاد المحدثين ، حيث إن ((الإنسانية في الشعر تتمثل في خلاصة من التقليد وضيق الأفق الذي يرين على طبع الإنسان بغشاوة من الجهل والجمود ، ومن هنا كانت كل حركة من حركات التجديد في الشعر العربي منذ أواسط القرن التاسع عشر فهي حركة في طريق النزعة الإنسانية ، وكل شعر عربي فنصيبه من النزعة على قدر خلوه من التقليد والجمود ..))<sup>(١)</sup> وإضافة إلى ما أشرنا إليه سابقا فإن هناك ملاحظة أخرى ، وهي أن المواساة في الأحداث العالمية مع صعوبة ممارستها وإشكالياتها أمام المبدع وما تكنه من حواجز تكبح جماح الانفعال والشعور ، مع ذلك كله فإن الجانب الإنساني يكون فيها أكد وأصدق ، بل إنه قد يصبح متفردا ومستأثرا بالتجربة على حين تنعدم أو تتضاءل الأبعاد الأخرى كالديني والاجتماعي .. مثلاً.

والعصر الحديث لم يعد يقنع بالشاعر الذاتي أو الإقليمي المحدود ، وشاعر النظرة القريبة التي لا تمتد إلى الأفاق ولذا ترددت في المشهد النقدي الدعوات إلى المشاركة الإنسانية والحضور العالمي ، كما زخر المشهد بتمجيد أصحاب هذه التوجهات ، حتى أطلق على بعض شعرائنا المعاصرين ( سندباد الشعر السعودي

(١) النزعة الإنسانية في شعر الديوان : عبد الحي دياب ، ط ١ ، ١٩٦٨م ، ص ١ .

الحديث ) لأنه قد (( استطاع أن يكسر حاجز الإقليمية الضيقة وينطلق شعره إلى آفاق رحبة عبر وطننا العربي الكبير بل ويتعداه إلى مناطق أخرى فترجم بعض من شعره إلى اللغة الإنجليزية .. ))<sup>(١)</sup> ولذا فقد عدوه (( من أكثر شعرائنا ميلا إلى النزعة الإنسانية ))<sup>(٢)</sup>.

وأصبحت الترجمة للإنتاج الإبداعي مهما كان غرضه ومضمونه هاجسا ملحا لدى كثير من المبدعين ورمزا لعظمة ذلك الإنتاج وتألقه ، وإذا كانت الترجمة مطلبا لدى المبدع بحد ذاتها فلا شك أنها ستزداد سيرورة وقبولا عندما يكون موضوعها في قضايا تلك الشعوب والأمم المترجم إليها ذلك الإبداع .

فالإنسانية مطلقة تدعو إلى المساواة ، فلا تعتبر لونا دون لون ، ولا طبقة دون أخرى ، وهي عالمية لا تعترف بالقومية ، بل بالناس جميعا و (( الحياة هي قلب ينبض بالحب العام للإنسانية كلها ، من غير اعتبار لطبقة ، ولا لون ، ولا حسب ونسب ، ... إن الإنسانية لا تعترف بالقومية ولكن تعترف بالناس جميعا ))<sup>(٣)</sup> ، وهي عاطفة سامية تربطنا بكل أفراد النوع الإنساني ، وتغرس في قلوبنا الحنان على الجميع .. ولا فرق فيها بالجنسيات والأديان ، وهي (( جامعة الجامعات ، وأقرب الجامعات إلى قلب الإنسان وأعلقها بفؤاده ، وألصقها بنفسه ، لأنه يبكي لمصاب من لا يعرف ))<sup>(٤)</sup> ولوعي الشعراء بمبدأ تلك الإنسانية وماهيتها السابقة كانت المشاركة في رثاء أحداث ونكبات عالية كان جلها مما جرته الحروب أو الكوارث الطبيعية كالزلازل والبراكين

(١) شعراء مبدعون من الجزيرة والخليج : سعود الفرج ، ١ : ١١ .

(٢) اتجاهات الشعر المعاصر في المملكة العربية السعودية : عبد الله الحامد ، ص ٤٠ .

(٣) القيم الروحية في الشعر العربي قديمه وحديثه : ثريا ملحس ، ط ١ ، ( بيروت ، دار الكتاب اللبناني )

د.ت ( ص ٣٠٤ .

(٤) المصدر السابق ، ص ٣٠٥ .



والفيضانات (( فالألم الإنساني المشترك الذي لا يعرف وطناً ولا قومية ولا حدوداً ، قد كان وما يزال مطمع كل شاعر في العصر الحديث ، فهو يدرك أنه لن يحقق شيئاً من طموحاته ما لم تتجاوز اهتماماته الإنسانية القطر الذي نشأ فيه إلى بقية أقطار الأرض..))<sup>(١)</sup> ، فباشروا ذلك الرثاء مع صعوبته السابق بيانها والتي يكمن استفحالها في أمرين هما :

(أ) وجود محاذير دينية واجتماعية ونفسية تحد من الانطلاق في ذلك الرثاء وتضيق التنفسات المعنوية فيه .

(ب) الندرة الشديدة في الموروث التاريخي ، وما تقوم به تلك الندرة - التي قد تصل في بعض مجالاتها إلى الانعدام - من قلة الرشد والإمداد . وعلى ضوء هذين الأمرين فإنه يوجد بعض من السمات التي اتسم بها ذلك الرثاء ، وستتضح تلك السمات بعد استعراض وفحص نماذج ذلك الرثاء . فمثلاً قبله هيروشيما كانت مأساة إنسانية عظيمة راح ضحيتها عشرات الآلاف من البشر ، وقد أذهلت جميع الناس واستثارت عواطفهم ، وهي محك صادق للإخاء الإنساني والتفاعل البشري المتسم بالرحمة والمواساة لجميع المنكوبين ، وقد مثل الدور السعودي ومشاركته في المواساة الشاعر صالح بن أحمد العثيمين في قصيدته ( القبلة الذرية والإنسان ) ، وعنوان القصيدة يتكون من قطبين متجاورين يربط بينهما واو العطف ، وهذه المجاورة تقوم على مفارقة مثيرة ، فالقطب الأول ( القبلة الذرية ) رمز للفتك والدمار والإبادة ؛ أما ثاني القطبين ( الإنسان ) فإنه رمز للضعف والعجز وعدم التحمل ، فهو جوار غير مأمون بل يحمل إشارة الخطر ، وتبدأ القصيدة بضمير الغائب :

(١) الشعر في إطار العصر الثوري : عز الدين إسماعيل ، ط١ ( بيروت ، دار القلم ، ١٩٧٤م ) ص ٦٢ .



هو ابن الحياة سليل العدم      طفئ واستبد فقاسى الندم  
يجوس على ظهر تلك الحياة      ليدعم من أسها ما انهدم  
يحوك الحبائل في ظلها      موسمة بوسام العدم  
ليبطش في نفسه ساخرا      بتلك المآسى وذاك الألم  
يفكر في الشر أئى سرى      ويسعى إلى أمل مدلهم<sup>(١)</sup>

حيث يخرج ضمير الغائب بارزا ( هو ) في أول بيت ، ودون أي مقدمات ، فلا يوجد سابق يعود إليه ، وهنا ينبعث إشكال أسلوبى ودلالى مركب ، ولا يخرج لهذا الإشكال إلا عند جعله يعود إلى أحد قطبي العنوان ، وهنا لا يجوز رده إلا إلى القطب الثاني ( الإنسان ) لجامع صفة التذكير بينهما ، وعند الولوج والاستمرار في استقراء القصيدة نجد ذلك الحدس يتحول إلى حقيقة مفروغ منها ، ثم يتكشف ضمير الغائب مستترا بعد ذلك فيخرج عشر مرات في ( طفئ ، استبد ، يجوس ، يدعم ، يحوك ، يبطش ، يفكر ، سرى ، قاسى ، يسعى ) مقابل بروزه مرة واحدة في أول بيت ، وفي جميع بروزه يكون فاعلا ، وهنا يكتمل تصور دلالة الخطاب الشعري المكثف في ( ضمير غائب مستتر فاعل ) ، فما الذي يوحى به هذا التكثيف الرهيب ، إنه يعكس ويصور غياب الإنسانية ، وإضمار الشر باستتار وخفاء ، فالغيبة صدى غياب الإنسانية ، والاستتار صدى الكيد والمكر بخفاء ، والفاعلية صدى عمل الإنسان لذلك كله ، ليكون ذلك في نهايته دالا على الجريمة العظيمة المتمثلة في حركية الفعل المضارع ( يجوس ، يحوك ، يبطش ، .. ) ، وأمام الجريمة والمجرم تخرج النتيجة المريرة والنهاية القائمة ، فتبرز المأساة متمثلة في مدلولاتها الاسمية ( الندم - العدم ، المآسى ، الألم ، الشر ، .. ) الرامزة إلى ثباتها وقوة تأثيرها ، فتشكل في الأبيات ثلاثة قواميس هي :

(١) شعاع الأمل : صالح بن أحمد العثيمين ، ط ١ ، ١٩٧٨ م ، ص ١٣٠ .

- ١- قاموس الجريمة ( طفى ، استبد ، يحوك ، يجوس ، يبطش ، .. ).
  - ٢- قاموس المجرم الفاعل ( ويمثله الضمير الغائب في جميع الآيات ) .
  - ٣- قاموس المأساة ( العدم ، انهدم ، الندم ، المآسي ، الشر ، مدلهم ، .. ).
- ومخرجات هذه القواميس ( الجريمة ، المجرم ، المأساة والنتيجة ) ، والواقع أن المخرجين الأول والأخير ( الجريمة ، والمأساة ) لا زال يشوبهما شيء من الغموض وعدم الوضوح ، فالآيات كشفت أن هناك إجرام ويطش وطفيان ولكن لم تتضح ماهية وكنه ذلك ، كما أن المأساة والنتيجة كشفت وجود آلام وهدم وندم ولكنه لم يتضح المصاب بذلك ولم تتبين تفاصيل المأساة بقدر ما أوحى الآيات بعظمها وهولها ، أما المخرج الثالث وهو المجرم الفاعل ، ذلك الإنسان الذي انسلخ من نبلة وإنسانيته ، فهو واضح مكشوف ، ويستشعر الشاعر أن المخرجين غير الواضحين ( الجريمة والمآسي ) لا جدوى حالياً من الحديث إليهما أو عنهما ، فالجريمة وقعت والمأساة حلت ولا شيء يجدي أو يفيد في رد أو منع ما قد حدث ، ولكنه تنفعل مشاعره ويضطرب وجدانه فيحس بضرورة مخاطبة المجرم الإنسان والتوجه إليه مباشرة فغيابه في النص غير مجد ، وإنسانية الشاعر تفرض عليه ترك العزوف عن مخاطبته وتغيبه ، من مبدأ الإخاء الإنساني وحب الخير للناس والبحث عن السلام ، فيختفي ضمير الغائب ويبرز أسلوب الخطابية والمواجهة :

أيا ابن الحياة وصب الأذى	تبصر فما أنت بالمفتنم
أتبني المآسي بأفيائها	وتفعمها بلهيب ودم
وتحفر رسك بالساعدين	فويحك من كائن منهمزم
وتوري على روضها المستنير	زناد الجوى وثقاب النقم

وتمشي على صفحات الرموس تدوس برجلك شتى الرمم<sup>(١)</sup>  
 لقد تحول الأسلوب من الجمل الخبرية إلى جمل طلبية تتمثل في النداء ( أيا )  
 والاستفهام ( أتبني ) وما عطف على هذا الاستفهام ، كما تحول الفاعل من ضمير  
 الغيبة إلى المخاطب ، فقد بدأت المواجهة وهنا لا تغيب عن الشاعر إنسانيته ولا ينفع  
 في خطابه مع هذا الإنسان ( المجرم ) فلا نجد هجاء سافرا أو نقدا ثائرا ، أو هجوما  
 عنيفا ، ولكننا نجد لوما ومعاتبة ، وتوبيخا بتأدب ، لأنه يهدف من ورائه إلى الوعظ  
 والنبل الإنساني وبعث روح الإخاء والمودة والسلام بين جميع أهل الأرض ، ونلمس  
 هذه المعاتبة والتقريع اللطيف في قوله : ( تبصّر فما أنت بالمغتتم ) ونلمسها بشكل أكبر  
 في قوله ( تحفر رمسك ) حيث جعل الفاعل والمفعول يعودان إلى ذات واحدة !!! .  
 وكما بدأت القصيدة بـ ( هو ابن الحياة ) فإن هذا المقطع بدأ بـ ( أيا ابن الحياة )  
 ونسبة الإنسان إلى الحياة وأمومتها يحمل مفارقة مع الموت وإيحاء بضرورة المحافظة على  
 الحياة وصيانتها .

وعند تتبع أسلوبه في التقريع يبرز عند المقارنة أنه حينما كان المجرم ضميرا غائبا  
 في أول القصيدة تخرج الألفاظ بخشونة أكثر وتقريع أعنف ( يبطش ، طفى ،  
 استبد ، .. ) ، أما عندما واجه ذلك الغائب وأخذ في مخاطبته فقد بدأ بالرفق واللين  
 ومجادلته بالتي هي أحسن ، وذلك لبث روح الإنسانية بين الناس جميعا ، عن طريق  
 تربية الروح والفكر والقلب ، وهذا أسلوب تربوي ناجح يقوم على إثارة حب الإخاء  
 والمساواة والعدل ، ويهتم بجانب العفو والتوجيه وكسب الجميع ، دون اللجوء إلى  
 خسران أي عنصر بشري مهما حملت ذاته من نوازع الشر والطغيان ، فكسب ذلك  
 العنصر واستئصال ما تحتويه ذاته من الهنات والسلبيات مطلب أساس في ذلك التوجه

(١) شعاع الأمل : صالح العثمين ، ص ١٣١ .

البناء ، فالإنسانية (( تنظر بشيء من المثالية إلى الإنسان ، وتصرف النظر عن سيئاته ))<sup>(١)</sup> .

ثم بعد ذلك يعود الشاعر إلى بيان الجريمة والمأساة فيكشف ذلك الغموض الذي كان يشوبها ويبين تفاصيل الجريمة وآثار المأساة مستمرا في عتابه وتعنيفه للإنسان المجرم:

فأوجدتها ( ذرة ) لا تنيني      تدك السفوح وتفري القمم  
تصب العذاب على الكائنات      وتلوي بها نحو سفح العدم  
تمثل فيها الأذى والبلى      ودمدم فيها اللظى المحتدم<sup>(٢)</sup>

حيث تختفي شخصية المجرم ( الإنسان ) والتي سبق أن تحدث عنها غائبة ثم خاطبها وعاتبها مشافهة بعد ذلك ؛ ليكون آخر ضمير لها تاء المخاطب في ( أوجدتها ) ، وتبدأ بالخروج شخصية أخرى ( القنبلة الذرية ) ، ولا يشخصها الشاعر تشخيصا بلاغيا واضحا ، وذلك لينأى بها عن مشابهة الإنسان أو الكائن الحي لعظم أثرها وتفاقم شرها ، ويتكشف عنصر الحركة والاضطراب في تصويرها من خلال الأفعال المضارعة التي تتابع تتابعا استرساليا أو تناسليا ؛ في نحو ( تدك ، تغزي ، تصب ، تلوي ، .. ) ثم تظهر صورة الفعل الماضي حيث تكون الأفعال فيه من آثار القنبلة ونتائجها اللزومية:

وخيم ( عزريل ) في غورها      وزودها في ذخير السقم  
ترامى المنون بأحضانها      ودوى بها القدر المحتكم  
وزمجر فيها دبور الأسى      وقهقه فيها سحب النقم<sup>(٣)</sup>

(١) الشعر والوطنية في لبنان والبلاد العربية : وليم الخازن ، ط ٣ ( بيروت ، دار العلم للملايين ، ١٩٩٢م ) ص ١٠٦ .

(٢) شعاع الأمل : صالح العثيمين ، ص ١٣٢ .

(٣) المصدر السابق .



فالأفعال ( خيم ، زودها ، ترامى ، زجر ، قهقهه ) قد تقترب بالذرة من مشابهة الكائن الحي وخصوصا الفعلين الأخيرين حيث إن الزجرة والقهقهة من خصائص ذلك الكائن بل إن الأخير يختص بالإنسان دون سواه ، لأن الشاعر كما بينا سلفا يحاول عدم تشخيص الذرة تشخيصا يقترب بها من صفات البشر فقد أتى بأفعال أخرى غير الذرة ( عزريل ، المنون ، دبور الأسى ، سحاب النقم ، ... ) ومع أن صياغة الجمل الفعلية قد تغيرت في زمنها وفاعلها إلا أن الصورة لا زالت تعج بالضوضاء والاضطراب الصاخب ، ويعكس ذلك عكسا دقيقا البيت الأخير حيث زجرة الأسى وقهقهة سحاب النقم ، واستخدام الفعل قهقهه هنا والعدول عن أفعال أخرى قد تكون أنسب للسحاب ك ( دوى ، دندن ، أرعد ... ) إنما جاء ليعكس دلالة الطغيان والسخرية بالإنسانية ومبادئها لأن القهقهة من دوال الكبر والطغيان ومن مؤشرات عدم الرحمة والإشفاق ، ولا يستمر طويلا هذا الاعتراض بالأفعال الماضية وأفعالها المساعدة حيث يعود المضارع وتبرز الذرة فاعلا مرة أخرى :

تدك الجنادل في بأسها	وتفتك في راقصات الأجم
تقل المنايا بإعصارها	وتغشى السماء بداجي الأيم
وتعبث في الأرض أنى هوت	وتذري القصور بقلب غلم
تريك المآسي بأنواعها	وتكشف ما خبأته الرجـم
تدمر ما شاده العاملون	وتضفي عليه غطاء الظلم <sup>(١)</sup>

وتزاحم الأفعال وتكثيفها يصور كثافة أثرها وتعظم خطرها حيث موت البشر والكائنات وسقوط المباني واشتعال الحرائق ، وفي أول كل شطر يخرج الفعل المضارع ليحدث إيقاعا حركيا متابعا يتناسب مع تتابع الدمار والإحراق والفتك والتخريب

(١) شعاع الأمل : صالح العثيمين ، ص ١٣٣ .



الذي كان متتابعاً ومتناسلاً إبان سقوط القبلة على هيروشيما .

وتتواصل صورة القبلة باستخدام ضمير الغائب العائد إليها ؛ ولم يستخدم معها ضمير المخاطب إطلاقاً ، وهنا تبرز جمالية توظيف الضمير حيث لم يخاطب الذرة كما فعل مع المجرم ( الإنسان ) لأنه يؤمل في الإنسان خيراً ولا يؤمل ذلك في الذرة ، وهذا ملمح إنساني نجده لدى الشاعر السعودي المدرك قبل عشرات السنين ، وقبل أن تتوالى صيحات العالم اليوم بالقضاء على أسلحة الدمار الشامل ونزعها من جميع الدول ، لما في ذلك من خطورة عظيمة أصبحت تدركها جميع دول العالم .

ثم يعود الشاعر في آخر قصيدته إلى المأساة ، فيصف واقع هيروشيما وما حدث لها مستخدماً هذه المرة فعل المضى :

فها هي ( هورشيما ) سل أرضها      فقد سحقتها أكف العدم  
فأضحت طلولا تناجي الذرى      وتبكي على عهدا المنهزم  
فستون ألفا دهاها النوى      وفرق من شملها ما التأم<sup>(١)</sup>

فتبلغ المأساة قمته في بيان ذلك العدد الهائل من الضحايا والذين أزهقت أنفسهم في لحظة زمنية ؛ وذلك ما لم يكن في ضحايا بعض الحروب التي استمرت عدداً من السنوات .

وتنتهي قصيدة العثيمين مزاجية بين ضمير الغائب والمخاطب على حين يختفي ضمير المتكلم تماماً فلا نلمح في القصيدة أثراً لعاطفة الشاعر أو هواجس نفسه ، بل إن نكهة الرثاء المتسمة بالحزن والبكاء لا نكاد نجد شيئاً منها في جميع تناولات القصيدة ، فهل غياب البكاء واختفاء الحزن راجع إلى ما ذكرناه آنفاً من إشكالية الرثاء ، والمواساة في الأحداث غير الإسلامية ؟ قد يكون ذلك تعليلاً مقبولاً إلى حد ما ، ولكننا نود أن

(١) شعاع الأمل : صالح العثيمين ، ص ١٣٣ .

نقول بأنه قد يكون هناك أيضا إرادة شاعرية في كسر النمطية المألوفة وتغيب عناصر الذاتية في مأساة إنسانية كبرى ؛ يكون وصف الآثار وتشخيص المآسي أولى بها من البكاء والندب ، حتى تتفاعل الذات المستقبلية دون تأثر بالذات المرسلية ، ولكن انفعالها يكون نتيجة مثير خارجي ملح ، تترجمه العاطفة وتستلهمه من اقتناع ذاتي وفرضية وجدانية خالصة .

وأخيرا وبعد وقوفنا الطويل جدا عند هذه القصيدة الإنسانية فإننا نود أن نتنظر فلسفتها أو رؤيتها العامة ؛ إنها رؤية إنسانية تقوم على حب السلام والإخاء واحترام العنصر البشري وبالمقابل تقوم على كره التدمير والإهلاك وإزهاق أرواح البشر ، وهذه الأمور جميعها من مقاصد الدين الإسلامي وشرائعه السمحة ، وهذا ما صدر عنه الشاعر واستلهمه قبلا ، ولكنه عندما أراد إخراجه فقد أخرجه بأسلوب إنساني عام حتى يصبح رسالة عامة إلى جميع البشر ، ولم يكشف عن أسلحة هذه الرؤية وتلك الأهداف النبيلة لكي لا يكون ذلك عائقا لها عن انطلاقها أو بلوغها إلى بعض أصحاب الديانات الأخرى من المتعصبين لها .

وعندما نترك هذه التجربة بما احتوته من اختفاء عنصر الذاتية وتسجيل مشاعرنا فإننا نجد قصيدة أخرى للشاعر أحمد عبد الله العطاس بعنوان ( بركان أرميرو في كولومبيا ) وقد صدرها بمقدمة نثرية جاء فيها (( تناقلت وسائل الإعلام عالميا ومحليا نبأ بركان أرميرو الذي جعل ملايين الأطنان من الطين والحجارة والذهب والمعادن المصهورة والحديد المشتعل تنهال على مدينة فتسحقها من الوجود وتقتل عشرات الآلاف من البشر دفنوا جميعهم في مقبرة عظيمة من الطين والحجارة ، هذه المأساة الكبرى التي تجلت فيها قدرة الله العظيم أوحى لي بالقصيدة التالية ))<sup>(١)</sup> ، ثم تبدأ

(١) من وحي التأملات : أحمد عبد الله باهارون العطاس ، (دم) (د.ت) ، ص ٥٣ .

القصيدة ب :

يسائلني بعض الأحبة ما الأمر ؟      وفيم ترى يسري التبصر والفكر ؟  
 وأي سماء كنت فيها محلّقا ؟      وأي خيال قد تسامى به الدهر ؟  
 وأي فضاء فيه قد تسبح النهى ؟      وأي مجال يستمد به الصبر ؟  
 وما علموا أني حبّيس خواطري      وأنات نفسي يستبد بها العمر  
 أفكر في كون عظيم تعددت      مظاهر فيه لا يحددها الحصر<sup>(١)</sup>

وكثرة التساؤل تعكس قلق التجربة وصعوبة خوضها ، حيث اجتمع أمام الشاعر عنصران ، أولهما ما سبق مناقشته والإفاضة فيه وهو رثاء غير المسلمين ، وثانيهما أن ما حدث ليس من فعل الإنسان أو تدخله السيئ كما في قبلة هيروشيما ، ولذا نجد قلقا واضطرابا في الولوج إلى الرثاء ، ولا نكاد نجد ما يتناسب مع الرثاء أو الكارثة الإنسانية الكبيرة التي أبانتها تلك المقدمة الثرية سوى ما يذكره الشاعر في البيت قبل الأخير من أنات نفسه المتعاطمة وسيطرة أحزانه على خواطره ، ولم يجد مخرجا لها سوى الذهاب إلى التفكير في الكون وما فيه من الآيات ، حيث يبدأ بالشمس فيتحدث عن دورانها وإضاءتها للكون ودورها في حياة الإنسان والنبات ، ثم يتركها وينطلق إلى التفكير بالأراضين فالسماوات ثم الماء والسحاب ، ويجعله محطته الأخيرة في هذا التفكير الإنساني فيفرده في سبعة أبيات مبيّنا فيها ضعفه وتقلب حاله في مرضه وصحته وفي غناه وفقره :

وطورا يناجي ربه مخبّتا<sup>(٢)</sup> له      وطورا يباهي أن يكون له الفخر  
 يعربد أحيانا ويصلح تارة      وسلك دربا في مجاهله الوعر<sup>(٣)</sup>

(١) المصدر السابق .

(٢) الصحيح ( مخبّتا ) وقد يكون هذا الخطأ مطبعيا في الديوان .

(٣) من وحي التأملات : أحمد عبد الله باهارون العطاس ، ص ٥٣ .

وتستهلك تلك المقدمة المفعممة بالتساؤلات ثم التفكير في الكون ما يزيد على نصف القصيدة ليدخل الشاعر بعد ذلك إلى التحدث عن المأساة دخولا مباشرا دون حسن تخلص أو ربط ، فيقول بعد البيتين السابقين مباشرة :

و ثورة بركان تدمر أممة	وتوحي بأهوال يجسدها الحشر
ويعجز عنها كل علم متقن	ويفتك بالأقوام من ويلها الجمر
فيا ليت شعري هل يفكر فاطن	ليكبر ربا شأنه النهي والأمر
ويعلم علما لا ترتب دونه	وأي مجال يستمد به الصبر ؟

وتستمر القصيدة في إعلاء قدرة الله وقوته القاهرة ، وبيان العجز البشري أمام قضاء الله وقدره ، وقد أطال الشاعر في هذا المعنى إطالة قد فصمت وحدة الموضوع وأحدثت فيها استطرادا كان بإمكان الشاعر أن يتخلص منه ؛ وأن ينطلق إلى وصف المأساة وآثارها الناجمة عنها ولكننا لم نجد من ذلك شيئا سوى ثلاثة أبيات قبل ختام القصيدة قد جاء فيها :

ويركان ( أرميروا ) الذي كان مهلكا	تواكب الويلات والنحس والذعر
يهدم أقواما ويسحق دورهم	وتختفي الآثار فهي لهم قبر
كان لم يكونوا لحظة في حياتهم	ولم يعمرؤا أرضا تكون لهم ذكر <sup>(١)</sup>

ثم يعود بعد هذه الأبيات إلى ما ابتدأه سلفا من تعظيم قدرة الله ، ونفاذ قضائه على جميع المخلوقات ليكون ذلك ختام قصيدته .

والواقع أن الشاعر هنا قد أخرج رؤيته الإسلامية المتمثلة في فكرتين أساسيتين هما ( التفكير في مخلوقات الله ، تعظيم قدرة الله ونفاذ قضائه ) .. قد أخرج ذلك بشوب إسلامي خالص ، وهذا الإخراج قد صبغ الرؤية بالإقليمية والمحدودية وحال دون

(١) المصدر السابق .



عالميتها إلى حد ما ، وهذا على خلاف ما وجدناه في قصيدة صالح العثيمين السابقة ، حيث برز فيها عنصر الأسلمة العالمية المنطلقة ، كما أن هاتين الفكرتين ( التفكير وتعظيم قدرة الله ) قد استأثرتا بحل القصيدة فحالتا أخيراً دون إشباع غرضها الأساس واستيفاء جميع جوانبه الضرورية وهنا يجدر التنبيه على قيمة المقدمة النثرية التي أتت بين يدي النص ، حيث إنها قد عوّضت شيئاً من ذلك النقص لما تضمنته من بيان هول المأساة ومدى تأثير الشاعر بآثارها المؤلمة ، وقد يكون ذلك بإحساس وقصد من الشاعر لتكتمل رسالة قصيدته وتزول منها جميع الاضطرابات والعقبات .

أما النموذج الثالث فهو قصيدة بعنوان ( غصبة الله ) للشاعر عبد الله بن سليم الرشيد وقد أنشأها بمناسبة زلزال أرمينيا الذي حصد آلاف البشر في أوائل العام الميلادي ١٩٨٩ م ، ويبدو أن الشاعر قد جعل هدف قصيدته التذكير والاعتبار ، ويوحى بهذا العنوان ( غصبة الله ) كما أنه قد صدرها بمقدمة نثرية جاء فيها (( في لحظات ، زلزلت الأرض ، فمات آلاف من الضحايا ، وشرد المئات ﴿ إِنَّ فِي ذَلِكَ لَذِكْرَى لِمَنْ كَانَ لَهُ قَلْبٌ أَوْ أَلْقَى السَّمْعَ وَهُوَ شَهِيدٌ ﴾ <sup>(١)</sup> .

وقد ابتدأ الشاعر قصيدته بمباشرة موضوعه وتصوير المأساة وهو الزلزال :

زلزلت ، فاستهل ليل مأس	وعلت شهقة ، وفاضت عيون
زلزلت ، فاستجاش خطب ، ودوى	حادث ، واستفز قلب ركين
زلزلت ، فامتطى العبوس حصانا	وهو للثرى هناء طعين
صرخ الصمت ، فالديار خراب	واعتلى نائح ، وفر السكون
زلزلت ، وارتقى إلى الأفق المغ	برناع ما أوردته الظنون <sup>(٢)</sup>

(١) سورة ق آية ٣٧ .

(٢) خاتمة البروق : عبد الله بن سليم الرشيد ، ص ١٧٠ .



وتصبح لفظة ( زلزلت ) عبارة محورية تتكرر متصدرة عددا من أبيات القصيدة ، والواقع أن اللفظة تحمل تقنية جمالية متكاثفة ، فهي علاوة على دلالتها اللفظية قد أتت فعلا مبنيا للمجهول ، ونائب الفاعل فيها ضمير غائب لم تكشف القصيدة صاحبه ، ليعكس ذلك غياب معالم المدينة وآثارها بل وأناسها الزاهبين ، فغياب ذلك وزهابه إيقاع مؤلم يتكرر بتكرر الفعل المبني للمجهول ، وتسيطر على الأبيات الجمل الفعلية عاكسة فعلية وحركة الزلزال المروع ، وما فيه من التغير والتحول على حين تغيب الجمل الاسمية ، فلا تخرج إلا مرة واحدة ( الديار خراب ) مقابل سبع عشرة جملة فعلية ولا تقف جماليات أسلوب القصيدة عند هذا بل إننا نجد تشخيصا يقوم على مفارقة لغوية جمالية تعكس الحركة والاضطراب الذي أحدثته الزلزال حيث يصرخ الصمت !! ويفر السكون ، ثم تتواصل صورة الحركة المتتابعة والاضطراب في جميع مكونات الطبيعة لتصل هذه الصورة قممها في وصف الجبال: <sup>(١)</sup> نفشت شعرها الجبال ، وألقت ثقل القيد ، واعتراها جنون <sup>(٢)</sup>

(١) من الرثاء العربي الذي قيل في كوارث طبيعية طالت بلادا عالمية ما قاله حافظ إبراهيم بمناسبة الزلزال الذي ضرب مدينة (مسّين) الإيطالية عام ١٩٠٨م ، وقد أودى الزلزال بحياة الألوف من سكان المدينة ، ومن أبيات تلك القصيدة .

بغت الأرض والجبال عليها وطغى البحر أيما طغيان

تلك تغلي حقدًا عليها فتتشق أنشاقًا ثم كثرة الغليان

فتجيب الجبال رجما وقذفا بشواظ من مارج ودخان

وتسوق البحار ردا عليها جيش موج نائي الجناحين داني

( ديوان حافظ إبراهيم : ضبط وترتيب أحمد أمين ، أحمد الزين ، إبراهيم الأبياري ، ( بيروت ، دار

الجيل ، ١٤٠٨هـ ) ( ٢١٧/١ ) .

(٢) خاتمة البروق : عبد الله بن سليم الرشيد ، ص ١٧١ .

وهكذا ينتهي المقطع الأول وقد ركز فيه على الكارثة الطبيعية ليأتي المقطع الثاني مركزا فيه على المأساة البشرية ومبينا شيئا من تفصيلاتها الدقيقة ، حيث تخرج صورة الشيخ ، ثم الطفل والأم ثم العذراء .. وهكذا .

رب شيخ في خطوه يتهدى	دغدغته من الشباب فتون
رب طفل في ثغره بسمة الطهر	ر ، وأم في مقلتيها حنين
رب عذراء في الفراش تمطت	ولأحلامها العذاري رنين
رب فتیان صبرة قد تنادوا	للهم ؛ والغمام سمح هتون
أجلبت حولهم خيول المنايا	واشرأبت إلى اللقاء المنون <sup>(١)</sup>

إنها صورة الموت الجماعي الذي يكتسح العناصر البشرية مضيفا إلى جماعيته عنصر المفاجأة دون سابق إنذار أو مقدمات ، وهذه الفكرة ( مفاجأة الموت ) يتم استثمارها لتكون مقدمة وتهيئة إلى فكرة أخيرة أو ختامية ، وهي نصح جميع سكان الأرض وتذكيرهم بالموت وبقدر الله المفاجئ .

فالنجاء النجاء يا ساكني الأرض	إلى الله ، فالملاذ الديـن
قدر الله محكم الكون إن شاء ..	.. زوالا يقول كن فيكون
غضبة الله حين تنزل لا يمـ	نع سد ، ولا ترد حصون <sup>(٢)</sup>

وعند النظر إلى عنوان القصيدة ومقدمتها الشعرية وما تضمنته خاتمها كما في هذه الأبيات يستكشف أن التذكير كان هدفا أساسا وإرادة ذاتية عند إنشاء القصيدة ، ولكن هذا الهدف لم يقعد بالنص عن تصوير المأساة ونقل تفاصيل أهوالها وآثارها ، وهذا النموذج ينسبك في سياق ما سبقه من غياب العواطف الذاتية ، حيث تغيب صورة

(١) المصدر السابق .

(٢) خاتمة البروق : عبد الله بن سليم الرشيد ، ص ١٧٢ .

الذات ومشاعرها من جميع النص ، لينطبق عليه أخيرا ما حاولنا به تعليل غياب ذلك في تلك النماذج ، والواقع أن الرثاء في شعرنا العربي بدأ فرديا كما نجد ذلك في الجاهلية عند الخنساء .. ومع التطور والتغير في الحياة بدأ ينمو هذا الفن ، حتى نجده يتعدى التعبير عن الوجدان الفردي إلى الجماعي ، لنجد رثاء المدن والممالك ، ورثاء المعاني ، والرثاء في النكبات الإنسانية العامة .. إلخ . بل إنه قد تطور وخصوصا في النكبات العامة ( الزلزال والبراكين وما شابهها ) تطورا جذريا لتغيب العاطفة الوجدانية ( مفردة أو جماعية ) ويحل بدلا منها الوصف والتصوير وتشخيص الأحوال ، وهذا من التحولات المستجدة في الشعر المعاصر ، حيث أصبحت بعض الفنون تستعير خصائص وعناصر بعضها الآخر ، وما نلمحه هنا من تحول الرثاء وتلبسه بعنصر الوصفية البحتة من أبرز تلك التحولات ، وهو من عناصر النمو والثراء في الرثاء المعاصر .

ولم تكن المواسة في الأحداث العالمية مقتصرة على قصائد النكبات العامة والتي تنشأ بمناسبة تلك النكبات ، ولكنها قد توجد في الرثاء الذاتي أو رثاء الأشخاص ، حيث ينطلق الشعراء إلى قضايا ومآسي العالم كما نجد في قصيدة بعنوان ( مريثة جدي في حياته ) للشاعر جاسم الصحيح :

تذكرت جدي يطل على آلة العصر

ترفع فولاذها فوق صوت الإله ..

كأن السماوات محروسة بالرصاص إلى آخر الازرقاق

ويرنو إلى الأرض

تبتّر أعضائها واحدا واحدا ..

سأما من قيود العناق !!!<sup>(١)</sup>

(١) نخب الأبيدية : جاسم الصحيح ، ص ٩٢.

ومع ما يحمله النص من معطيات دلالية متعددة إلا أنه يحمل انتقاداً إنسانياً للحروب بين الشعوب في جميع الأرض ، وذلك لما تخلفه من المآسي ولما تنم عنه من تنكر الإخاء الإنساني ، ومن جماليات النص إسناد الأفعال إلى غير الإنسان ( آلة العصر ترفع فولانها .. ، الأرض تبتراًعضاءها ) حيث أسند البتر والرفع إلى الآلة والأرض عادلاً عن إسناده إلى الإنسان لما يحمله الفاعلان من عدم الإحساس والإدراك ، فكان من يفعل ذلك قد انسلخ من صفة الإنسانية وما تتميز به من الرفق والإحساس ، والرحمة والإشفاق.

### البعد السياسي

- قضايا الوطن
- قضايا الأمة

#### ١ - قضايا الوطن

وطن الإنسان جزء منه ، وعامل مهم من عوامل تكوينه النفسي والاجتماعي ، والإحساس بالوطن والاهتمام به والشعور بأفراحه وأتراحه والانفعال بها ولها شيء فطري في النفس الإنسانية ودليل على الوفاء والانتماء وأكثر ما يتجلى البعد الوطني في رثاء الملوك والقادة ، لأنهم هم الذين يوجهون نهضة الوطن ، وهم الذين يقومون بحقوق شعوبهم وقيادة مسيرتهم .

فهذا عبد الله بن خميس يقول في رثاء الملك عبد العزيز متحدثاً عن واقع المملكة العربية السعودية وما شهدته من حضارة وتوحد كان السبب فيه بعد توفيق الله :

وسرى بها نور الحضارة واغتدت	تبنى وتنشئ قوة وفنوننا
من ذا يظن بأنـها في فترة	لما يجاوز عدها الخمسينا
تغدو بأبهى حلة عرفت بها	أمم سرى فيها الرقي قرونا <sup>(١)</sup>

(١) الديوان الثاني : عبد الله بن خميس ، ص ٧٥ .



فهو يقيس نهضة الوطن وحضارته قياساً زمانياً يقوم على المقارنة بينما تحقق للوطن في فترة وجيزة وما تحقق للأمم أخرى في عدد من القرون .  
وأول ما نلمحه في تأسيس المروية تأسيساً وطنياً جعل موت المرثي وغيابه قضية وطنية ، يحس بها ويتألم لها الوطن جميعاً ، ويتمثل هذا الإحساس في الشعب والأرض والمعالم الوطنية المختلفة ، ومن نماذجه قول محمد هاشم رشيد في رثاء الملك فيصل :

فالمصاب الأليم أقوى من الصبـ	ر ورزء البلاد فوق العزاء
وصدى نعيك المروّع أقسى	ما أصاب البلاد من أرزاء
إنه صعقة الردى تغمر الكون	وتطويه ، في برود الشقاء
وانهيار لألف ألف بناء	يتسامى ، في عزة واعتلاء <sup>(١)</sup>

وتكرار البلاد في البيتين الأولين ترسيخ قوي للقضية الوطنية العظيمة ، حيث وردت اللفظة مرة مضافة للرزء ومرة مفعولاً به للفعل ( أصاب ) وفي كلا الموضعين تقع البلاد تحت التأثر والإصابة ، ولأن المصيبة تأخذ بعدها الوطني غير المحدود متجاوزة حدود الذاتية والحصص فإنها تخرج متعاضمة مستفحلة في النص فهي ( أقوى وفوق وأقسى وتغمر .. ) وهي المصاب الأليم وصعقة الردى ، وقد جعل الصفة الأولى عنوان قصيدته ، ولتعظيم المصيبة وتهويلها نجد نتيجة منطقية تتمثل في انهيار شمولي عظيم ، إنه انهيار البناء الوطني الكبير والمتكون من أشياء كثيرة لا حصر لها منها البشري والمادي وغير ذلك من معالم تقدم ونماء الوطن ، وهنا تفرض الوطنية التغني بأمجاد الوطن ومنجزاته الحضارية المتعددة ، فيجعل الانطلاقة لذلك في قوله ( يتسامى في عزة واعتلاء ) حيث اختار المضارع لما يوحي

(١) الأعمال الكاملة : محمد هاشم رشيد ، ص ٢٢٩ .

به من استمرار العطاء وتقدم النهضة الوطنية ، ثم يدلف إلى ذلك :

مات من حول الرمال نضارا      وينابيع ثروة ورخاء  
ومشى في القفار فاخضوضر الجدد      ب ، ورق الشذا بكل الجواء  
وغدت كل تلة وهي تاج      مشرق فوق مفرق الصحراء<sup>(١)</sup>

حيث ينتقل ويتحول برثائه إلى رصد ما شهدته المملكة العربية السعودية من تطور وتحول جذري تمثله النهضة الباهرة التي شهدتها الوطن في ظل قيادته الحكيمة الموفقة ، وهنا يتحول قاموس المصيبة في الأبيات الأولى إلى قاموس أكثر بهاء وإشراقا ، إنه قاموس المجد الوطني المبهج ، ولو أردنا استعراض هذين القاموسين فسنجد أولا المصاب والرزء والصعقة والعزاء والانهيـار ، ثم سنجد بعد ذلك النضار والينابيع والثروة والرخاء والتاج .. إلخ .

إنه تحول في الفكرة واللغة كما أنه تحول في العاطفة ، ولكنه حدث دون أدنى إحساس بأي نفور أو اغتراب ، وتتضخم نشوة حب الوطن والتغني بمجده ونهضته فتصبح بمثابة المخلص للشاعر من مصابه الأليم ، ويبدو أن هذه النشوة تأخذ انطلاقا متناميا وطيفا متوسعا في عاطفة الشاعر فيتواصل انفعالها بذلك ، لتتحول تلك النشوة من كونها ملاذا في البدء إلى أن تصبح غاية لذاتها في النهاية ، فيصبح هناك تحول في الرؤية ، مما جعل القصيدة ينتظمها البعد الوطني وينمو فيها ليصل إلى خاتمة تمثلت في تمجيد القيادة الجديدة وعقد الآمال عليها في مواصلة مسيرة البناء والعطاء الوطني الذي ابتدأه وأسسـه الملك الراحل ، وهنا تخف وطأة المصيبة ويضمـر أثر غياب وفقد ذلك الملك ، لأن رحيله يصبح رحىـلا جسديا خالصا على حين تبقى آثاره وخطـطه وتتواصل جهوده التـنموية فيمن خلفه :

(١) الأعمال الكاملة : محمد هاشم رشيد ، ص ٢٣٢ .

مات ؟ لا لم يميت فما زال يحيا      بين إخوانه ، وفي الأبناء  
وبأعماق أمة ودعتـه      ومشت خلف ( خالد ) في مضاء  
سرّ عبد العزيز ما زال يسري      بشذاه في الدوحة الفرعاء<sup>(١)</sup>

ويتصدر الأبيات استفهام قد حذفت أداته ، ليقل أثره ويتأكد جوابه بالنفي ،  
ويأتي الفعل المضارع ( يحيا ) حاملا الاستمرار والدوام فيما تركه من نهضة ومجد  
مستمر ، وتحدث هنا ازدواجية في التركيب اللغوي يمثلها ( يحيا بين إخوانه ، يحيا في  
الأبناء ) فالتركيب الأول والذي تتوسط طرفيه ( بين ) يأخذ دلالة الحياة الحقيقية ، أما  
التركيب الثاني والذي تتوسط طرفيه ( في ) فإنه يأخذ دلالة مجازية على الحياة ، وهنا  
تتقاطع الحياتان في معنى الشاعر ويتداخل الواقع والحلم ، ثم يصحو الشاعر وهو فرد  
في الأمة التي رأت توديع الراحل والمشي خلف ولي عهده واجبا وطنيا لتلك الأسرة  
الكريمة التي قد حبت الوطن والشعب وبادلاها ذلك الحب ، متأزرين جميعا في سبيل  
نهضة ونمو الوطن العظيم من خلال مبادئه الدينية والثقافية العظيمة ، كما تظهر في  
الأبيات جمالية معنوية أخرى يمثلها ذكر الملك المؤسس والموحد لهذا الكيان الوطني  
العظيم ، حيث إنه قد رحل وخلفه من أبنائه من واصل المسيرة وحافظ على القيادة ،  
فيكون في هذا تأسيسا واطمئنانا مضاعفا .

أما محمد السنوسي فإنه يرى أن موت الملك فيصل مأساة شعبية كبرى (( ولم  
يفته أن يعبر عن مدى الحزن الذي أصاب الناس في المملكة ))<sup>(٢)</sup> :

أصبح الشعب حزينا باكيا      كل فرد - صائح - ( وافيصلاه )  
لم يغيب عنا ملكك صنعت      يده التاريخ فينا ويناه

(١) الأعمال الكاملة : محمد هاشم رشيد ، ص ٢٣٣ .

(٢) التيارات الفنية في الشعر السعودي الحديث : د. طلعت صبح السيد ، ص ٢٥٨ .

هو في كل مكان شاخص يملا الدنيا سناء وبهاء<sup>(١)</sup>

وتتضخم دوال الحزن في الشعب ( حزينا ، باكيا ، صائح ) لتعكس هذه الألفاظ حالة الشعب وما يعيشه من الآلام جراء هذا الفقد الكبير ، وهنا ترفض عاطفة الشاعر الاستسلام لواقعها المرير فترفضه بإصرار وقوة إرادة ، وتخرج دوال جديدة بمثابة المعادل الموضوعي متضمنة نفي غياب الراحل وإثبات بقائه ووجوده :

لم يغب عنا ملك .. = نفي الغياب

هو في كل مكان شاخص = إثبات بقائه ووجوده

يملا الدنيا سناء .. = البقاء الإيجابي والعطاء المستمر .

فيتضافر النفي والإثبات على تفعيل المعادل الموضوعي لحقيقة الموت وما تعكسه من الفقد والغياب ، وواقع هذا الانفعال العاطفي ومبعثه الأساس كامن في حب الشعب لقيادته وولائه لها ، وهذا من ملامح الوطنية ومقوماتها لدى جميع الشعوب ، وقد يتحول البكاء الحسي ( بكاء الشعب ) إلى بكاء معنوي تمثله معطيات وطنية غير بشرية ، فيصير البكاء الوطني حسيا ومعنويا ، ويقوم ذلك البكاء المعنوي على أسلوب التشخيص ، فتبكي الأقاليم والمدن ، وتحس بموت الفقيد الأودية والأنهار والنخيل والأشجار ، ويبرز أنموذج هذا البكاء المعنوي مركزا عند علي النعمي ، حيث أفرد في رثائه للملك فيصل مقطعا كاملا بحدود ثلاثين بيتا .. وقد ابتدأه ببكاء الشعب :

يكيك شعب أنت خفقة قلبه ومجامع الآمال في أحشائه

يكيك شعب أنت باني مجده وخطاك قد نقشت على صحرائه<sup>(٢)</sup>

(١) الأعمال الكاملة : محمد السنوسي ، ص ٥٩٥.

(٢) النغم الحزين : علي النعمي ، ص ١١٩ .



ثم انطلق مباشرة إلى البكاء المعنوي بادئا بقامات النخيل في نجد :

تبكيك قامات النخيل على المدى	في نجد ما اعتنق الضحى بمسائه
تبكي القصيم على بكا الوشم الذي	أبكى عيون الرمل في شقرائه
تبكيك شطآن الخليج بمدى	ومجزرها والريم في دهنائه
تبكي حقول النفط من أعطى لها	معنى الحياة فطاولت بجذائه <sup>(١)</sup>

ثم بعد ذلك ينتقل من وسط البلاد وشرقها إلى أجزاء أخرى :

يبكي الشمال بحرقه وبلوعة	ويكاك حائل في ربي سلمائه
وبكتك طيبة وهي تعلم أنها	تبكي زعيما فاق على نظرائه
يبكي الحجاز بطارف وتبالد	بقلاعه والموج من دأمائه <sup>(٢)</sup>

ومن الشمال والحجاز ينتقل إلى جنوب المملكة :

تبكيك أودية الجنوب بسيلها	ويغليها الجاري بكل صفائه <sup>(٣)</sup>
---------------------------	---

ويستمر النص في تتبع جميع أجزاء الوطن فلا يكاد يترك شيئا منها ، وتكرر فيها جميعا لفظة البكاء مرة في هيئة المضارع ( تبكيك ، تبكي ، يبكي ) وهو الغالب الأكثر ، ومرة في هيئة الماضي ( بكتك ، بكت ، بكى ) وهو الأقل ، ومجيء البكاء فعلا يدل على كثرته وتفعيله ، وغلبة المضارع توحى باستمرار ودوام البكاء ، وما سرد جل أقاليم المملكة ومدنها إلا لإيضاح الحياة والنمو الذي يعيشه الوطن عاكسا هذه الحياة الأسلوب البلاغي ( التشخيص ) الذي ينتظم في جميع أبيات هذا المقطع ، وهذا المضمون ( حيوية ونمو الوطن ) يوازيه مضمون آخر يعكسه أيضا أسلوب الأبيات وتتابع أجزاء الوطن فيها ، وهذا المضمون هو التلاحم الوطني والوحدة

(١) المصدر السابق ، ص ١١٩ .

(٢) النغم الحزين : علي النعمي ، ص ١٢٠ .

(٣) المصدر السابق .



الوطنية بين شمال البلاد وجنوبها ، وبين شرقها وغربها ، والوحدة الوطنية هنا نابعة من فكرتين متوازيتين ، أولاهما التجاور والتتابع بين مدن الوطن ، وثانيهما الشعور المتوحد إزاء فقد الملك الراحل .

ويبدو أن الشعور الوطني ظل مسيطرا على مرثية الشاعر ولم تستطع عاطفته الانتقال إلى غيره أو الإفلات منه ، ولذا نجده يتدفق عبر مضامين متنوعة ؛ حتى يأتي آخر مقاطع القصيدة مستشرفا المستقبل بتفاؤل وأمل كبير وثقة في خلفاء المرثي ، فيجتمع العزاء والدعاء :

رياء إن أفــــضى لبابك فيصل	فاجعل عزاء الشرق في خلفائه
في خالد والفهد من إخوانه	والأسرة الباقين من خلصائه
واجمع بهم صف البناء وكن لهم	نعم المعين على طريق بنائه
وانصر بهم دين الإله وشرعه	واجعلهم في الأرض من أمنائه <sup>(١)</sup>

فالباعث الوطني واضح في هذا المقطع ، وحب الوطن عاطفة صادقة في المرثية ، والآمال التي يبلورها هذا المقطع تكشف شيئا من ذلك الحب الوطني ، وهذا المعنى الذي يتجه إلى مستقبل الوطن مؤملا ومتفائلا في القيادة الجديدة قد كثر خروجه في أغلب مرثي الملوك في الشعر السعودي مثل رثاء الملك عبد العزيز عند طاهر زنجشيري وعبد الله بن خميس .. ومثل رثاء الملك فيصل عند عبد الله بن إدريس<sup>(٢)</sup> وعبد الرحمن بن عثمان الملا<sup>(٣)</sup> .. ، ومثل رثاء الملك خالد عند عبد الله بن خميس<sup>(٤)</sup> ،

(١) النغم الحزين : علي النعمي ، ص ١٢٢ .

(٢) انظر ( في زورقي : عبد الله بن إدريس ، ص ١٨٧ ) .

(٣) انظر ( آلام وآمال : عبد العزيز الأحيدب ، ٩١/١ ) .

(٤) انظر ( الديوان الثاني : عبد الله بن خميس ، ص ٨٦ ) .

وعبد الله بن إدريس ، ومحمد بن سعد الدبل<sup>(١)</sup> ، ومحمود عارف<sup>(٢)</sup> وغيرهم .  
ولعلنا ندرك - ونحن بصدد هذا المضمون - القيمة التي يحملها عنوان المجموعة  
الرثائية (آلام وآمال) التي ضمت عددا كبيرا من المراثي التي قيلت في الملك فيصل ،  
حيث إن العنوان يتكون من جزئين متقابلين ، أولهما يصور حالة المصيبة وعظمة الموت  
وغياب الفقيد ، وثانيهما قد يكون نابعا مما وجده المؤلف في القصائد من أمل وطني قد  
عقدوه على خلف الفقيد في القيادة والحكم .

ولم يكن جعل المراثي قضية وطنية بمضامينها السابقة مقصورا على رثاء الملوك  
والأمراء ، وإن كان ذلك هو الغالب المطرد ، إلا أنه قد يوجد في رثاء العلماء لما لهم  
من قيمة وطنية كبيرة ، ولكن هذه القيمة الوطنية قد يغطط ظهورها قيم أخرى دينية  
 واجتماعية وتاريخية ، ومن هنا كانت في رثاء العلماء أقل أثره وبروزا منها في رثاء  
الملوك لما لهم من حضور وطني تقتضيه طبيعة الحياة ونظام الكون ، ومع هذا فقيمة  
العلماء في وطن كالمملكة العربية السعودية قام على الدين وتطبيق الشريعة ستكون  
وطنية حتما لانسدال الوطنية تحت شعارات الدين الإسلامي وانبثاقها منه ، وهذا أمر  
مسلم به ومعلوم لدى جميع المؤرخين والمفكرين ، ولهذا فقد برزت القيم الوطنية في  
رثاء العلماء كقول زاهر الألمعي في رثاء الشيخ حافظ الحكمي :

لقد دوى على المخلاف صوت	نعى التحرير عالمها الهماما
تفجعت الجنوب وساكنوها	على بدر بها تحى الظلاما
وذاعت في الورى صيحات خطب	فهزت من فجائعها الأناما <sup>(٣)</sup>

(١) انظر (معاناة شاعر : محمد الدبل ، ص ٤١) .

(٢) انظر (ترانيم الليل : محمود عارف ، ٥٥١/٢) .

(٣) الألمعيات : زاهر الألمعي ، ص ١٣٥ .

فالمخلاف والجنوب دوال وطن الفقيد ، ومصاب الوطن هنا لما يتحلّ به المفقود فهو التحرير وعالمها الهمام ، كما أنه بدر يزيل الظلام ، ويحاول الشاعر إعلاء قيمة المفقود والانتقال بأثرها من موطن العالم المفقود إلى جميع الورى ( وذاعت في الورى صيحات .. ) والورى والأنام هنا لمطلق العنصر البشري ، وهذا البيت وإن كان فيه شيء من المبالغة إلا أنه يكشف القيمة الاجتماعية والوطنية للعالم المفقود ، ولعل استشعار الشاعر لتلك المنزلة ومحاولة تضخيمها وتأكيدها هو ما دفعه إلى التعميم والإطلاق السابق ، ولذا فإننا نجد القصيدة تكشف شيئاً من هذا ، كقوله :

أحافظ كنت للعلياء قطبا وللإسلام طودا لا يسامى

.....

.....

نشرت العلم فاتتعت بلاد ونالت في مطالبها المراما<sup>(١)</sup>  
وجميل ما يحويه البيت الأخير من الإشارة إلى انتعاش البلاد وتطورها ورقبها ،  
كما أنه جميل عزو ذلك إلى العلم ومن قاموا بنشره في هذه البلاد .

ويصور محمد بن سعد بن حسين عظم مصيبة الجزيرة العربية في فقد الشيخ محمد  
ابن إبراهيم فيقول مبتدئاً مرثيته بـ :

اليوم فلتبك الجزيرة إنها بمصابها مهزوزة الأركان  
اليوم فلتبك الجزيرة جهبذا لا كالجهابذ حكمة بيان<sup>(٢)</sup>

وفي هذا التكرار يتم بلورة وتأكيد عنصري الزمان والمكان في ( اليوم ، الجزيرة )  
ويعكس هذا التأكيد الشعور الوطني إزاء الحادث المفجع ، واستخدام لام الأمر مع  
الفعل ( فلتبك ) علاوة على صورته البلاغية يوحي بعظم المصاب على الشاعر ، وقد

(١) الألمعات : زاهر الألمعي ، ص ١٣٥ .

(٢) أصدقاء وأنداء : محمد بن سعد حسين ، ص ١٣٠ .

جعله هو المصيبة وعظمتها يلجأ إلى استبكاء كل ما حوله ، ولم يطلب ذلك من البشر لأنه مقبول ومنطقي حدوثه منهم ؛ ولكنه ذهب إلى الوطن ( الجزيرة ) بما يحويه ويضمه معنى الوطنية من الأرض والشعب والمعالم ، والعامل وغير العامل .. إلخ ، وبالتالي فإن ذلك يوسع دائرة البكاء ويضخم أثر موت العالم الراحل .

أما عبد الرحمن العشماوي فإنه يقول في رثاء الشيخ ( عبد العزيز بن باز ) - رحمه الله - :

مات (( ابن باز )) للقصاص أن ترى	حزن القلوب ، وأدمع الأجفان
في عين طيبة أدمع فياضة	تلقي دموع الطائف الولهان
والخرج تسأل والرياض ومكة	عن قصة مشهورة العنوان
عن قصة الرجل الذي منحت له	كل القلوب مشاعر اطمئنان <sup>(١)</sup>

فبكاء أجزاء الوطن عليه يحمل إشارة إلى ما قام به من جهود في الدعوة والعلم والتعليم في شتى أنحاء البلاد .

وقد تتجلى قضية الوطنية في رثاء غير الملوك والعلماء ، والمعول عليه في ذلك قيمة شخصية المرثي في بناء الوطن ونمو مستقبله كما يقول عبد الله بن إدريس في رثاء أحد الشباب ، حيث يفتح قصيدته بـ :

فقد الشباب خسارة الأوطان      فهو البناء لمجدها والباني<sup>(٢)</sup>

حيث أثر خسارة الوطن بالسبق والتقديم على ما خسره ذاتيا من فقد أحد أصدقائه الأوفياء ، وقد عبر متأخرا عن تلك الصداقة والروابط بينه وبين الفقيد ،

(١) عيون المراثي البازية : سليمان العثيم وفهد الجوعي ، ص ١٨٣ .

(٢) في زورقي : عبد الله بن إدريس ، ص ٢٢١ .



ومطلق القصيدة لم يكتف ببيان خسارة الوطن بل إنه ذهب إلى تعليل ذلك تعليلا يصور آمال الوطن في أبنائه الشباب .

وهكذا يشاهد كيف تم تمثل الرؤية الوطنية وتناولاتها المتعددة في رثاء الشخصيات ، مختلفا ذلك التمثل باختلاف الشخصية المراثية حسب حضورها الوطني ، ومهما تقلص أو امتد حجم هذا التمثل في القصيدة الرثائية فإنه سيتجلى بصورة أكبر وبحجم متضخم في مراثي المكان من المدن والمعالم ، وبين يدي هذا الحضور قد يتبادر إلى الذهن تساؤل في غاية الأهمية ، وهو كيف يوجد رثاء المكان في بلد قد حفظه الله من النكبات والحروب وأدام عليه نعمة الأمن والأمان في ظل قيادته الحكيمة الموفقة ، حيث لا تزال المملكة العربية السعودية تشهد نموا وتطورا متزايدا في جميع مجالات الحياة ١٤ ، والجواب على ذلك يتضح من مادة ذلك الرثاء المذكور ؛ حيث إنه يحدث عند حدوث الحرائق العامة ، وعندما يفقد المكان جمال طبيعته أو شيئا من آثاره السابقة التي تبعث الذكريات المؤرقة وتجذب بكاء الخواطر حيالها ، ومن ذلك ما قاله حسن الصيرفي في قصيدته ( حريق مكة ) والذي وقع عام ١٣٧٧ هـ :

من دهاها في غفلة من دهاها	ورماها بسهمه من رماها ؟
قدر في العشاء بيت فعنا	ها وجالت جيوشه في رياها !
راعها منه أنها بلد النور	رفكم مزق الظلام سناها !
راعها منه أنها مولد الهدى	ى على أرضها ترعرع طه <sup>(١)</sup>

وتساؤل الشاعر وتعجبه ليس احتجاجا على القدر ولا استغرابا من وقوعه بقدر ما هو محاولة في إعلاء شأن البلد الأمين وبيان مكانته وقدسيته ، تلك المكانة التي تجعل البكاء عليه حقا في رقاب الجميع فهي بلد النور ومولد الهدى وقبله المسلمين ،

(١) دموع وكبرياء : حسن الصيرفي ، ط ١ ، ( القاهرة ، دار الكتاب العربي ) ، ( دت ) ص ٦٤ .



وهي أفضل وأطهر بقاع الأرض ، ولهذا كان التعجب والتساؤل ، الذي نجده يتواصل بعد ذلك لإجلاء المزيد من عظمة وقداسة المكان المرثي :

كيف يجتاحها وقد أمن النا س على أرضها ونحت سماها  
كيف يجتاحها بما أنقذت منه ه كثيرين أصبحوا من هداها<sup>(١)</sup>

وتكرر الاستفهام هنا يعكس قلق الشاعر وعميق حزنه جراء الحادث المؤلم ، وينطلق بعد ذلك إلى تشخيص المكان حيث يخرج صراخ ونداء مكة :

صرخت صرخة الشكول ونادت واستجارت وأسمعت في نداها  
فأذابت قلوبنا عندما حط م أسماعنا عويل بكاهها<sup>(٢)</sup>

وهنا يبرز الندب فتذوب قلوب الجميع وهم يسمعون بكاء مكة الشريفة ، لقد اختفت تلك الجمل الطليبة السابقة ليحل محلها جمل خبرية تستأثر الأفعال بأغلبها ( صرخت ، نادت ، استجارت ، أسمعت ، أذابت ، ... ) وتعكس هذه الأفعال جميعها معاني السرعة والحزن والهلع ، حيث الاضطراب والضوضاء المخيفة ، ولم ينسب الشاعر ذلك الصراخ وتلك الاستجارة إلى أهالي مكة ، ولا إلى قداستها ومكانتها الدينية ، لأنه لو فعل ذلك لكان في أول الأمرين صاحب رؤية اجتماعية وفي ثانيهما صاحب رؤية دينية ، وإن كان الموضوع واحدا في كل ذلك ( رثاء مكة ) ، وهو لا يرصد ولا يستقصي ، كما أنه لا يضع موضوعه في واجهة القصيدة ، لكنه يقوم بعملية وقوع خاص على منظور معين في هذا الموضوع ، والوقوع الخاص والرؤية المنبعثة كامنة في الوجود الوطني ، ولذا كان الصراخ والنداء والاستجارة من الوطن ذاته ، وحيث إن هذه الرؤية تستأثر بتجربة الشاعر الرثائية فإننا نجدها تتوسع في

(١) دموع وكبرياء : حسن الصيرفي ، ص ٦٤.

(٢) المصدر السابق ، ص ٦٥ .

نبأ روع المدينة في الصبي —  
ويكت أختها بأغزر دمع

ح فخارت لوقعه ركبها —  
دقته العيون من مجراها<sup>(١)</sup>

(١) دموع وكبرياء : حسين الصيرفي ، ص ٦٥ .

هذي ( قباء ) وهذا سحر ( قربان )      فاقطف ورود الهوى من كل بستان  
واشرب من الماء واغرف من جداوله      واتس الهموم وسر في عالم ثاني  
واسمع من الطير ألحانا منغمة      تجلو المشاعر من هم وأحزان

.....

.....

وانظر إلى النخل في إبان غلته      وقلب الطرف في سر وإعلان  
عرائس ما لها في الحسن من مثل      كأنهن جوار عند سلطان<sup>(١)</sup>  
فالمقطع الأول يصور الماضي ويعود بالشاعر إلى ذكرياته الجميلة ، ويطول هذا  
المقطع ويستأثر بأكثر أبيات القصيدة ، لأن العاطفة الشعرية تعيش فيه مطمئنة مبهجة  
بماضيها البهيج ، وليست تلك اللحظات من قبيل الأحلام أو الآمال ولكنها ذكريات  
حقيقية كان يعيشها الشاعر واقعا ملموسا في حياته ، والذكرى مؤرقة بطبعها كما  
يقال ، فهي بماضيها المجيد تختلف مع الحاضر المؤلم ، وهنا يتقل النص في المقطع الثاني  
إلى الحاضر فيصف التغير والتحول الذي طرأ على تلك البساتين وعلى ذلك النخل  
وتلك المزارع الغناء :

ذاك البهاء الذي غابت مفاتنه      قد حرك الوجد في قلبي فأشجاني  
لم يبق منه على مر الزمان سوى      أعجاز نخل شكت ظلم إنسان  
والماء شحّ وما عادت جداوله      تجري على الأرض إلا جري كسلان<sup>(٢)</sup>

ويبدو أن التجريد الذي استخدمه الشاعر في المقطع الأول ( اشرب ، اسمع ،  
انظر ، .. ) كان بينه وبين قلبه ، ولم يكشف عن ذلك المخاطب إلا في آخريته من  
قصيدته ، حيث أتى المقطع الثالث بعد تأمل الماضي والحاضر فنشأ من التباين بينهما  
الحزن والبكاء الذي أصبح باعث التجربة الرثائية :

(١) مقاطع من الوجدان : عبد المحسن حليت ، ص ١٢٦ .

(٢) المصدر السابق نفسه.

فكم تغزلت في أحيائها طربا      وكم تفتنت في ترديد الحاني  
تغير الحال يا قلبي فها أنذا      أرثي (قباء) وأبكي حظ (قربان) <sup>(١)</sup>  
والبيت الأخير كما قلنا إنه أبان المخاطب المقصود في أول النص ( قلب  
الشاعر) ! فإنه أيضا قد كشف عن وعي الشاعر بتجربته الشعرية القائمة على الرثاء  
والبكاء لموطنه العزيز لما حدث فيه من التحول والتغيرات ، وتبرز قوة التأثير لذلك في  
سيطرة الذاتية على القصيدة واستغراقها جميع النص ، فجميع الضمائر تبرز بصورة  
المتكلم المفرد ( تغزلت ، تفتنت ، الحاني ، أرثي ، أبكي ، ... ) ، والذاتية  
والاستغراق فيها معلوم أنها من لوازم الأحزان المتفاقمة ، وبالتالي فهي مؤشر على  
صدق الرثاء وقيمه الوطنية العظيمة في النص المنظور .

إن رثاء المدن ومعالمها وما تحمله من قيم وطنية يمكن أن يدرج تحت ما يسمى بـ  
(رثاء الفكرة) وهو ذلك الرثاء الذي يتجاوز حدود وأطر الزمان والمكان والجنس ،  
فالوطن بحضوره المتباين - في قصيدة الرثاء السعودية - راثيا ومرثيا لا بد من صبغه بفكرة  
الحياة والشعور والإحساس ، والمكان له في حياة الإنسان أهمية خاصة ، فالإنسان  
يرتبط بالمكان ارتباطا وثيقا ، ويتفاعل معه حياتيا فيؤثر فيه ويتأثر به في علاقة تبادلية  
بينهما ولهذا تنطوي علاقته بالمكان على جوانب شتى ومعقدة تجعل من معاشته له  
عملية تتجاوز قدرته الواعية لتتوغل إلى قدرته اللاواعية ، ووطن الإنسان يحتفظ  
بذكرياته وأزمانه الماضية التي حولها إلى شيء مادي محسوس مجسدة في هذا الحيز  
المكاني الأثير لديه ، فالمكان علامة - بالنسبة للشاعر - مشحونة بالزمن يمكن من خلالها  
التعبير عن مكنوناته تجاه المكان والزمان ويفجر من خلالها ذكريات طواها النسيان ،  
وعن طريق الذكريات المتباينة - بجمالها وبهائها - مع الواقع لوطن الإنسان يحدث الرثاء

(١) المصدر السابق ، ص ١٣٠ .



وتتولد فكرة بكاء الماضي والتحسر عليه ؛ وتشخيصه بإخراجه من ظروفه الزمانية والمكانية والجنسية ليصبح شخصية إنسانية تتوافر فيها جميع الجوانب التي تجعل فقدانها سبباً منطقياً للبكاء والندب ، ومن هنا كان صراخ واستنجد مكة المكرمة في مرثية الصيرفي السابقة ، كما أن منه ما شاهدناه في بكاء مدن ومناطق المملكة عند موت الملك فيصل في قصيدة علي النعمي ، ففي كل هذا نجد المدينة ( المرثي ) قد تجاوزت جنسها ، وهذا التجاوز إنما يأتي بدافع إيجاد المقاربة بين شخصية المرثي الطارئة ( الجماد والمكان ) وشخصية المرثي الأولية ( الإنسان ) ، حيث تبرز صفات الإنسان وملاحظه في المدينة عن طريق التشخيص ، هذا هو الملمح الأول في رثاء المدن ، أما الملمح الثاني فهو الإحساس بوطأة الزمن ، وكما ظهر هذان الملمحان في النماذج السابقة في تفاوت وافتراق فإنهما يخرجان متجاورين عند إبراهيم مفتاح في قصيدته ( القصار ) وهي إحدى قرى النخيل في جزيرة فرسان والتي أصبحت بمرور الزمن خرائب وأطلالا :

يا قصار الأمس حلم طاف بي      عندما جئتك أشكو تعبي  
عندما جئتك عمرا ضائعا      وتجاويد زمان مجذب  
وسمت من حرقتي أفياءها      ومحت خطوي وذكرى لعبي<sup>(١)</sup>

حيث يبرز أسلوب النداء ( التحول الجنسي ) ، أما ( الأمس ) فتبرز الإحساس بالزمن والشعور بالتحول المؤلم ، وعندما تكون عبارة ( يا قصار الأمس ) أول دقات الرثاء ومفتتح القصيدة الباكية فإن هذا مؤشر على دوران القصيدة حول أجواء تلك العبارة بما تحمله من شاعرية معبرة ، ولذا فقد وردت أكثر من مرة في القصيدة ، أما المعاني المنسدة من موحيات تلك العبارة فمنها مخاطبة القصار ( عندما جئتك ، سيدتي ، .. ) ومنها دوال الزمن ( الأمس ، حلم ، عمرا ضائعا ، زمان مجذب ،

(١) رائحة التراب : إبراهيم عبد الله مفتاح ، ط ١ ، ( جازان ، نادي جازان الأدبي ، ١٤١٦هـ ) ، ص ٩٠ .



ذكرى ، ... ) ويبدو أن باعث إضفاء صفة الحياة على المدن في الرثاء إنما هو بسبب فقد بعض الأحياء في تلك المدن من الأهل والأصدقاء ، قد يخرج هذا المعنى في ثانيا مرثية الشاعر :

ولكم فتشت عن مملكتي      عشتي .. بيتي عروس القصب  
عن جدار يحتمي في ظله      جدتي .. جدي .. وأمي وأبي  
وندامى قهوة الصبح التي      هي أشهى من بنات العنب  
عن رفاقي عندما كنا هنا      تقطع الودّ لأوهي سبب<sup>(١)</sup>

حيث تتأكد إحدى أهم القيم الموضوعية في رثاء الوطن ؛ وهي رثاء الأهل المفقودين ، فالوطن تتجلى قيمته ومكانته بأهله وساكنيه ، وقد وعى هذا المعنى وأدركه الشاعر العربي القديم في كثير من نماذجه تجاه الوطن ، والذي كان يصوره دلالياً في التراث - ( الديار ) ، ومن تلك النماذج التراثية الشهيرة :

أمر على الديار ديار ليلي      أقبل ذا الجدار وذا الجدار  
وما حب الديار شغفن قلبي      ولكن حب من سكن الديارا<sup>(٢)</sup>

فهذا المضمون التراثي وإن كان في غرض الغزل إلا أنه ينحو منحى يجعلنا نشبهه إلى حد ما بالرثاء لما يتحقق فيه من معنى الفقد والغياب وما أنتجه هذا المعنى من البكاء والحزن ، وعموماً فإن (( التجسيد الزماني من خلال المكان هو الذي حدا بالشاعر الجاهلي إلى التأكيد على المكان والإكثار من ترديده في قصائده لأنه كان بذلك الفعل يحاول أن يحتفظ بذلك الزمن الجميل الذي يتفقت منه رغما عنه متجهاً إلى زاوية النسيان فهو من خلال هذا المكان المائل أمامه يستطيع أن يفجر كل ذكرياته وأحداث

(١) رائحة التراب : إبراهيم عبد الله مفتاح ، ط ١ ، ( جازان ، نادي جازان الأدبي ) ، ١٤١٦ هـ ص ٩١ .

(٢) ديوان مجنون ليلي : شرح يوسف فريجات ، ( بيروت ، دار الكتاب العربي ، ١٤٢٣ هـ ) ، ص ١١٣ .

حياته المرتبطة بهذا المكان))<sup>(١)</sup> ، والتطور الدلالي بفاعلية الزمن قد أنتج لنا في حاضرتنا ( الوطن ) من رحم ( الدار أو الربع ) في التراث ، وكما أحس الشاعر العربي القديم بقيمة الديار فإن الشاعر العربي الحديث قد تنامى لديه هذا الإحساس ووعى أهمية الوطن وقيمته ، فهذا أحمد شوقي يقول :

وطن المرء حماء المقتدى      يذكر المنة منه واليدا  
ودفين لك فيه كرما      تذرف الدمع لذكراه دما<sup>(٢)</sup>

ونلاحظ في بيت شوقي الأخير إشارته إلى الدفين ، وكيف أصبح ذلك الدفين جزءاً من مكونات الوطن ، وذكرى أسرة على مر الزمن .

وهنا في رثاء إبراهيم مفتاح للقصار نجده يفتش عن مفقوداته مستخدماً ياء المتكلم ( مملكتي ، عشتي ، بيتي ) ثم يفصح عن مكونات المملكة والبيت وتلك المكونات تنقسم إلى قسمين بشريين ، أولهما أقاربه ( جده وجدته وأمه وأبوه ) ، وثانيهما أصدقاءه وجلساء وده ، وفي تصوري أن هذا الملمح - فقد الأهل والأصدقاء - في رثاء المدن والأوطان ينبغي مراعاته والإحساس به دائماً ، حيث إنه من أكد بواعث ذلك الرثاء ، فالإنسان مهما عظمت المفقودات المادية لديه فلن تكون بحال من الأحوال أعظم من المفقود البشري ، وينطبق هذا الباعث على جميع رثاء المدن في التاريخ الإبداعي ، وهنا تبرز شدة الانتماء بين رثاء المدن ورثاء الأشخاص بصفة الأخير هو الجذر الأول والأساس في ذلك الغرض الكبير .

وكما أن التطرق إلى الأشخاص - في رثاء الوطن - يصبح باعثاً ويشغل حيزاً كبيراً في ذلك الرثاء لما ينطوي خلفه من الذكريات المؤلمة .. كما يحدث ذلك فإن التطرق إلى معالم

(١) الخطاب الشعري عند محمد عفيفي مطر : عبد السلام حسن سلام ، ط ١ ، ١٩٩٥ م ، ( دم ) ،

(٢) ديوان أحمد شوقي : أحمد شوقي ، ( القاهرة ، دار المعارف ) ، ( دت ) ، ص ١١٣ .

الوطن التراثية والتأكيد على ما يبعثه فقدتها من الأشجان قد نال نصيبه هو الآخر ، وهنا ينبغي التأكيد على معنى التراثية في تلك المعالم ، حيث أصبح العالم اليوم ينادي بمآثره وتراثه ، وكل وطن أو شعب يفتخر بتراثه ويمجده ويدعو أجياله المعاصرة والقادمة إلى المحافظة على ذلك ورعاية التراث وتعهده بالعناية الدائمة ، وقد تنامي هذا الشعور فأصبح جزءاً من التكوين الوطني لدى الأوطان<sup>(١)</sup> ، كما ترسخ في نفوس أفراد الشعوب ذلك الإحساس ، ولعل لهذا الإحساس أسباباً تبدو من المنطقية بمكان ، حيث إن ظروف الزمن المعاصر ونقلته الحضارية الهائلة قد تسببت في فصم علائق الحاضر بالماضي وذلك لما بينهما من البون الشاسع في جميع المجالات ، وتبدو هذه الظروف ماثلة في جميع مكونات التراث المادية والمعنوية ، غير أن المادية ولا سيما المعالم الأثرية كالمباني والأسواق .. تبدو الصق بغرض الرثاء وذلك لما يستكن فيها من دواعي الذكرى والحنين ، فما أن يسقط معلم من تلك المعالم إلا ويستثير الكثير من الذكريات المؤرقة لدى الشعراء ، ويبعث الأحزان ويصبح مجالاً واسعاً للرثاء الوطني ، ومن نماذج هذا الرثاء قصيدة محمد بن سعد بن حسين (رثاء مئذنة) في رثاء مئذنة المسجد الجامع بعودة سدير والتي يشير الشاعر في هامش قصيدته إلى أنها (كانت أعجوبة فنية في ارتفاعها الشاهق ولونها الأبيض الناصع وشرفاتها الجميلة)<sup>(٢)</sup> ، وتبدأ القصيدة بـ :

قد كنت بين الحقول الخضر زيتها      فأين أين الرؤى يا أيها الدار  
أيا منّا فيك أعياد ورفقتنا      في (عودة) الخير أخيار وأخيار<sup>(٣)</sup>

(١) لعل من المناسب هنا الإشارة إلى اهتمام دولة المملكة العربية السعودية بالتراث ، ويتبلور هذا الاهتمام علاوة على تأصيله في المناهج وإقامة المتاحف والمعارض الدائمة والعارضة في مهرجان الجنادرية للتراث والثقافة والذي تقيمه الدولة كل عام .. واعي بذلك القيمة العظيمة للتراث بجميع نواحيه .

(٢) أصداء وأنداء : محمد بن سعد بن حسين ، ص ٣٨ .

(٣) المصدر السابق .

حيث ابتدأ بمخاطبة تلك المئذنة وتشخيصها لتصبح نجيا ورفيقا قريبا من النفس ، وفي هذه الجملة القائمة على المناجاة تبدو نضارة الألفاظ وجمالها الزاهي (الحقول ، الخضر ، زينتها) وهذا البهاء كما تحدد مكانا وسببا فإنه يتحدد في الجملة - أيضا - زمانا ، حيث الفعل الماضي المسبوق بقـد ( قد كنت ) ، ليتجدد المخاطب والمخاطب والمكان والزمان ، وهنا يبرز عنصر المفارقة بين ذلك الماضي البهيج وهذا الحاضر المحزن في الشطر الثاني ، حيث يخرج الاستفهام المتكرر عاكسا قلق وحزن الشاعر إزاء حاضره المؤسف مقابل ماضيه المبهج ، وإزاء هذا المطلع للمرثية فإننا نجدها تسير بعد ذلك في هذين المسارين المتفارقين زمنا وحدثا ، فتسدل تحت الماضي أسراب ذكريات الطفولة وأيامها الجميلة بين أولئك القوم الكرام الذين قد تميزوا بتآلفهم وصفاء قلوبهم :

قد كنت فيهم وسني دون قدرهم      مقدما أي درب سرته ساروا

.....

لا نشتكى وحشة من فرقة أبدا      أو نزرع الدرب ، أو تزرى بنا الدار  
أشواقنا في جناب الله وأملها      وصحبنا في بيوت الله سمار<sup>(١)</sup>

وتستمر ذكريات الماضي واسترجاع شيئا من أحداث وعادات أهل بلدته ، إلى أن يقف على واقعه وحاضره المحزن بعد فقد أولئك الصحب :

صحبى همو في زمان كلما خطرت      ذكراه أبكت ، فدمع العين ثرار  
وجدا على صحبة ضمن الزمان بها      واستبدلت وحشة من بعدها الدار<sup>(٢)</sup>

(١) أصدقاء وأنداء : محمد بن سعد بن حسين ، ص ٣٨ .

(٢) أصدقاء وأنداء : محمد بن سعد بن حسين ، ص ٣٩ .



حيث يكون هذان البيتان بمثابة ما يدعى ( حسن التخلص ) لينتقل بهما إلى الحاضر ، وهنا تبرز القيمة الوطنية فتكشف غيرة الشاعر الوطنية ووفاءه لبلدته وما أودعه الأجداد فيها من المآثر العظيمة ، ويبدو أنه ناغم وساخط على من أزالوا تلك المئذنة ، حيث يرى أن الأولى الإبقاء عليها ومحاولة ترميمها وإصلاح شأنها لتبقى معلما جميلا في تلك البلدة ، أما إزالتها فجور وعقوق وطني كبير :

ربيع ترامته أهواء معريدة	هدت منارات مجد دونه الغار
أباؤنا أودعوا فيها مهارتهم	يزهى بصنعهم ذوق ومعمار
هم شيدوا في سبيل الله مئذنة	بيضاء من حسنها الأبصار تختار
ملفوفة مثل غصن البان سامقة	لكن عليها رجال العصر قد جاروا
باتت ركاما وكانوا في صنيعهم	كأنما حنثهم في هدمها ثار
ما ضر لو أنهم أبقوا على علم	فيه الفخار ومنه الذكر يشار <sup>(١)</sup>

ونشاهد التبادل بين المئذنة والدار عموما كمرثي قد تكرر في أكثر من موضع ، ومن ذلك ( واستبدلت وحشة من بعدها الدار ، ربيع ترامته أهواء ، أين الرؤى يا أيها الدار .. ) فهل وراء هذا التبادل منطلقات رثائية أوسع مما يشير إليه عنوان القصيدة ومناسبتها ؟ وهل كان المراد رثاء البلدة عموما لما افتقدته من الأشياء الكثيرة التي كان من أعظمها أهل البلدة ؟ وهنا قد تكون المئذنة رمزا لتلك المفقودات أو جزءا عزيزا منها ، قد يكون ذلك واقعا صادقا نتيجه عند تحليل النص واستقرائه بتفصيل أعمق وأدق ، ولعل الشاعر قد أحس بما افتقدته بلدته وموطن طفولته وصباه ولكن منزلتها العظيمة في نفسه لم تجز له أن يكتب فيها رثاء وهو لا يزال يرى فيها نموا وتطورا كسائر بلاد الوطن التي تنعم بذلك من قبل حكومتنا الرشيدة - أعزها الله - ، وعليه فإن



سقوط مثذنة البلدة لم يكن إلا إحساسا واحدا قد حرك وتجاذب معه الكثير من الأحاسيس والانطباعات ، ولعل هذا القول يعضده كثيرا لجوء الشاعر إلى معارضة واحدة من عيون مراثي الشعر العربي وأشهرها وهي مرثية الخنساء في أخيها صخر :

قذى بعينك أم بالعين عوار      أم ذرّفت إذ خلت من أهلها الدار<sup>(١)</sup>

وكما رثى محمد بن حسين مثذنة بلدته فإن الشاعر جاسم الصحيح في قصيدته (القيصرية) قد رثى سوق بلدته ؛ والقيصرية سوق شعبية في مدينة الهفوف يمتد عمرها إلى أكثر من قرن وقد أصابها حريق هائل أتى عليها من القواعد إلى السقف ، ويبدو أن عمقها التاريخي قد احتفظ بكثير من الذكريات التي توارثها أجيال المدينة :

أين أنا في عتمة هذي الانقاض ..

وكيف أرى خطواتي المنشورة بين دهاليزك

منذ الطفل الأول في عمري ..

كيف أراني .. والعتمة ليس لها عينان؟؟

أتذكر حين تهجيتك

جالسة فوق بساط الأرض ..

تهجيت كتابا حجريا

تتألق فيه مرايا الأسلاف ..

طرقت على حجر

فتفتح سطر وانبثقت سيرة إنسان<sup>(٢)</sup>

(١) ديوان الخنساء : شرح يوسف فريجات ، ( بيروت ، دار الكتاب العربي ، ١٤٢٣هـ ) ، ص ٢٨

(٢) نحيب الأجدية : جاسم الصحيح ، ص ١٣٥

حيث بدأ النص بعنصر المفاجأة وقد أثار وأنتج المفاجأة واقع السوق وتحوله إلى أنقاض هامة مخيفة ، وتركز المفاجأة بأسلوب الاستفهام ( أين أنا ، كيف أرى ) ، وهنا تبدأ ذكريات الطفولة المبكية حيال هذا الواقع المأساوي لذلك السوق المألوف ، ولا يقف التذكر عند مرحلة الطفولة ؛ ولكنه ينطلق منها إلى ما قبل الطفولة ! إلى تاريخ القيصرية الطويل ، وحين الانطلاق إلى ذلك يتم التأكيد على قيمة التراث في مدلول ( مرايا الأسلاف ، سيرة إنسان ) ، وتبدو قيمة التراث كذلك في البساطة ، ولعل جملة ( جالسة فوق بساط الأرض ) تحمل الإشارة إلى ذلك ، لاسيما وأن اختيار ( جالسة ) بدلا من ( واقفة ) يشير إلى قمة البساطة والتواضع ، كما أن هذا الجلوس على بساط أرضي خالص وليس على البساط المادي بحقيقته ودلالته الأولية الكامنة في الترفع والعلو ، ثم بعد هذا الوقوف على الواقع والنظر إلى التاريخ الماضي تبرز المفارقة في أشياء من خصائص ومتعلقات السوق ؛ فتخرج دوال التسوق ، وبضائع ومحتويات السوق :

وهناك

سجاد يغري بالهبة أكتافي ..

.....

كنت إذا جئتك

يستقبلني العطر بكامل نشوته ..

وتأخذني رائحة القهوة من أقصى الروح<sup>(١)</sup>

فالمشالح والسجاد والعطور والقهوة كانت الأشياء المتداولة في ذلك السوق ، كما كان الإنسان - ويصوره الشاعر هنا - هو المتسوق ، وكل ذلك يمثل الوجه الأول في

(١) المصدر السابق ، ص ١٣٦

المفارقة ، أما الوجه الثاني فيمثله قوله بعد ذلك :

ما خلت لعمرك أن يمضي أسرع من رشفة فنجان !!

ما خلت أرى أنقاض السنوات مكومة ..

تسوق في غمرتها النيران<sup>(١)</sup>

فالمسوق أصبح شخصية جديدة في الحاضر المؤسف ، إنه ( النيران ) ، وهو بديل الإنسان في الماضي ، أما بضائع ومحتويات السوق فهي ( أنقاض مكومة ) وهي أيضا بديل للمشالح والسجاد .. إلخ ، وأمام هذا الحاضر المبكي يتجلى رثاء وطني وأسف شعبي يشمل جميع الأحساء :

ويعذبني أكثر

أن تركض نار الحسرة في كل زقاق أحسائي

والآهات تطير على هيئة غريبان<sup>(٢)</sup>

وتشبيه الآهات بالغريبان من الصور الرمزية المتألقة في مثل هذا الموقف الرثائي ، لأن الغراب قد التصق بمعنى الشؤم - تراثيا - ، ولذلك فقد كان العرب يرددون عبارة ( غراب البين ) ، ويرجع هذا إلى كثير من المداخلات النفسية والطبيعية حيث طبيعة الغراب ووقوعه على الجيف ولونه الأسود القاتم ، وآهات الشاعر هنا تطير من صدره مليئة بالحزن ومحملة بذكرى الفراق .

(١) نخب الأجدية : جاسم الصحيح ، ص ١٣٧ .

(٢) المصدر السابق ، ص ١٣٨ .

## ٢- قضايا الأمة

الأمة الإسلامية قد تفاقمت أداؤها ، وتضخمت مآسيها ، وأصبح جسدها في هذا العصر مثخنا بالجراح ، ففي كل جزء من أجزائها مأساة مبكية وجرح دام ، وما أن يضمّد أو يتلملم جرح إلا وينبثق ما هو أنكى منه ، ولعل الوقوف على أسباب هذا الواقع المؤسف أمر صعب جدا لما يكمن خلفه من التداعيات الكثيرة والتشعبات المتوهمة ، فمريد هذا الإدراك سيرجع بخفي حنين وسيرتد حاسر الطرف مكسوف الفؤاد ، وليس هذا لأن وراء الأمر ألغازا أو غيا محالا ؛ ولكنها منظومة كاملة من التشخيص والإصلاح يجب التطبيق والسير في جميع مفرداتها ، وهذه المنظومة متعددة التناولات والاتجاهات فمنها الديني والسياسي والاجتماعي والفكري .. إلخ ، ولكن هذه الحروب والنكبات التي يعيشها العالم الإسلامي قد ألهمت جذوة التضامن وروح الإخاء الإسلامي فما زال المسلمون وفي جميع أنحاء المعمورة يكون أرض فلسطين منذ ما يزيد على نصف قرن من الزمان ، ولم تنسهم هذه العقود الزمانية ذلك الجرح أو تجعلهم يتغافلون عنه ، وكذلك الحال في جميع قضايا الأمة الماضية والباقية كقضية الجزائر وأفغانستان ، والبوسنة والهرسك .. وغيرها ، والواقع أن هذه القضايا بمآسيها وآلامها قد كوّنت هما إسلاميا متوحدا وإخاء إيمانيا ملحا فاستأثرت بكم هائل من إبداع الأدب العربي المعاصر كما برز صوت الشعر السعودي واضحا و متميزا في ذلك الإبداع<sup>(١)</sup> ، والملاحظ أن هذه المآسي والقضايا كانت مجالا رحبا لغرض الرثاء ، فكل

(١) من الذين أشاروا إلى التضامن الإسلامي في الشعر السعودي الدكتور طلعت صبح حيث قال : ((قصائد شعراء هذا التيار في التضامن الإسلامي كثيرة للغاية ، وقد اعتاد كثير من بينهم أن ينشروا مثل هذه القصائد في ذكرى الأعياد الإسلامية ، مثل عيد رأس السنة الهجرية ، ومناسبة المولد النبوي الشريف ، وفي الاحتفالات ذات الطابع الإسلامي ، وما إلى ذلك)) ، والحقيقة أن هذه الإشارة تحتاج إلى وقفة تدقيق ومزيد تحر وتمحيص ، فالشعراء السعوديون نشأوا في مجتمع له شيء من الخصوصية في مجال العقيدة والتوحيد ، كما أنه لا توجد فيه أعياد رأس السنة ومناسبة المولد النبوي ، بل إنه ينكر ذلك ويحاربه ، ولكن القول السابق قد ينطبق على بعض المجتمعات الإسلامية في غير هذه البلاد أما في الشعر السعودي فإن التضامن الإسلامي ليس له مناسبات محددة ولكنه قد يكون في الحديث عن قضايا المسلمين ومآسيهم أكثر حضورا وأبرز وجها منه في غير ذلك . (التيارات الفنية في الشعر السعودي الحديث : طلعت صبح ، ص ٢٢٣) ..



قضية تشكل واقعا يرثى له ، ويكتسب هذا الواقع الشمولية والكلية في القضية والمأساة ككل متكامل ؛ أو يأخذ طابع الجزئية في تفصيلات وجزئيات كل مأساة .

وحضور قضايا الأمة والتحدث عنها في الرثاء السعودي لم يكن مقصورا على ما أتى في رثاء البلاد الإسلامية المنكوبة ؛ بل إنه سار في جميع الرثاء وتخلل كل مجالات وأقسام المراثي حتى ما كان في رثاء الأشخاص ، وهنا ينبغي الوقوف على مثل هذا الرثاء وتبرز ضرورة التقعيد والتقنين له ، ليصبح نابعا من أيديولوجية موحدة وفلسفة واحدة يمكن رد ذلك الرثاء إليها ، حيث إننا قد نجد قضايا الأمة حاضرة حتى في رثاء الأقارب أحيانا ، ولعلنا نجد شيئا من الارتياح والاطمئنان حينما نقول بأن واقع الأمة المبكي بجميع أجزائه وتفاصيله يحضر عند كل جرح ويبرز في كل مرثية لما يجمع بين ذلك الواقع المبكي وهذا الحدث الطارئ من دواعي الحزن وموجبات البكاء ، والأشياء دائما يجمع بينها ويوجد إطارها الشبه والتماثل .

وأول قضايا الأمة المعاصرة وأكثرها دورانا في جميع الشعر قضية فلسطين ، وقل أن نجد شاعرا سعوديا لم يتحدث في تلك القضية ، بل إنها قد استأثرت بجل إنتاج بعض شعرائنا ، فلم يكن حضورها مقصورا على الرثاء ، بل إن هناك الكثير من الشعر السعودي قد أنشئ لذات القضية ، غير أننا نلاحظ في السنوات الأخيرة أن حضور القضية أصبح يبرز بشكل ملفت في غرض الرثاء ، حيث كانت القضية من منتصف القرن الرابع عشر وحتى بداية هذا القرن تدور في قصائد تتحدث عن العداء الإسرائيلي العربي ، وتركز على طغيان اليهود وتشخص مآسي شعب فلسطين الأعزل ، أما فيما بعد ذلك فإننا نجدها تبرز عند الرثاء وغالبه في شهداء فلسطين ، فيبدو أن التحدث في القضية دون مناسبة قد أصبح من قبل المكرر والمعاد وقد أحس المبدعون بذلك ووعوه فوجدوا في الرثاء ضالتهم ومنذوحتهم عن التكرار وإعادة الرؤى ، كما أن هذا الأمر قد انتقل بغرض الرثاء نقلة تحرره من الكلاسيكية المنحوتة والتقليد الممل ، فبرز في تلك المراثي الكثير من المضامين السياسية القائمة على التنديد والسخرية ، وهنا تجدر الإشارة إلى ذلك الكم الهائل الذي أنتجه الشعراء في رثاء



الطفل الفلسطيني ( محمد الدرة )<sup>(١)</sup> ، حيث وجدوا في هذه المناسبة مجالا واسعا للتحديث عن القضية الفلسطينية بجميع محتوياتها ومستجداتها المعاصرة ، ومن هذا ما قاله غازي القصبي في قصيدته ( يا فدى ناظريك ) :

هدراً مت ... يا صغيري محمد      هدراً عمرك الصبي تمّدّد  
يا فدى ناظريك .. كل زعيم      حظه في الوغى أدان .. ونسّدّد<sup>(٢)</sup>

حيث لجأ إلى مخاطبة الطفل الشهيد ، وقد قدم بين يدي القصيدة إهداء جاء فيه (( إلى روح الطفل الشهيد محمد الدرة .. )) فمخاطبة الطفل تعكس معنى عظيما قد تردد في القصيدة بعدة أساليب ، وهو خيبة الآمال في الإنسان ( الحي ) ، ولذا يغيب ذلك الإنسان ( الحي ) على حين يحضر مخاطبا الطفل ( الميت ) !! ، ولكن الأسلوب الرثائي المعهود في قصيدة الرثاء والقائم على الحزن والبكاء يغيب في القصيدة ، فتتحول من البيت الثاني مباشرة إلى التحديث عن واقع الأمة العربية وموقفها المزري تجاه قضية فلسطين ، ثم تصبح عبارة ( يا فدى ناظريك ) جملة محورية تتصدر أغلب أبيات القصيدة ، ويصبح إزاءها ( المفدي - الفداء ) والأول شخصية ثابتة متوحدة وهي الطفل الشهيد ، أما الثاني ( الفداء ) فهو عدد كبير من الشخصيات الحية أو ما يمثل تلك الشخصيات من البيانات والخطابات :

يا فدى ناظريك كل جبان      راح من ألف فرسخ يتوعد  
يا فدى ناظريك كل يبان      بمعاني هواننا يتوقد

.....

.....

يا فدى ناظريك كل مذبح      في سكون الأثير أرغى وأزبد

(١) تم تسجيل رسالة علمية بهذا الموضوع في جامعة الملك سعود ؛ مما يدل على وفرة هذا الإنتاج وقيمه المعنوية والفنية .

(٢) يا فدى ناظريك : غازي القصبي ، ص ٩ .

يا فدى ناظريك كل حكيـم      فيلسوف .. بثاقب الرأي أنجد<sup>(١)</sup>

ويستمر الشاعر حتى يجعل من نفسه فداءً لذلك الطفل :

يا فدى ناظريك ناظم هذا الـ      قول شعر المناسبات المقدّد<sup>(٢)</sup>

فتهدف القصيدة إلى بيان موقف العالم الإسلامي المتخاذل تجاه قضية فلسطين العادلة ، وتمضي في تصوير وتحديد بعض تفاصيل ذلك الموقف ، ويقوم أسلوبه على السخرية والتهكم ببعض تلك المواقف ، كموقف الزعيم والجبان والمذيع والحكيم ، إنه موقف جميع أفراد الأمة ، ولذا يأتي التعميم بعد هذه الجزئيات :

ألف مليون مسلم ... لو نفخنا      كلنا ... لم يدم بناء مــــشيد

ألف مليون مسلم ... لو صرخنا      كلنا ... زجر الفــــضاء وأرعد

ألف مليون مسلم ... لو بكينا      كلنا ... ماجت السيول على اللد<sup>(٣)</sup>

حيث تتبدل الجملة المحورية السابقة ( يا فدى ناظريك ) بـ ( ألف مليون مسلم )<sup>(٤)</sup> يعقبها ( لو + الفعل الماضي + كلنا ) ، ولو حرف امتناع لامتناع ، وهنا تبرز إشكالية في ظاهرها تناقض أفكار الشاعر ، حيث أثبت عند التفصيل السابق - البكاء والنفخ والصراخ من خلال الشجب والتنديد والكتابات الإعلامية .. إلخ ؛ ولكنه عاد إلى نفي ذلك بعد إثباته !! وعند التمهيص وإعادة النظر نجد الفعل الماضي ( نفخنا ، صرخنا ، بكينا ) يكون فاعله ( كلنا ) ، فالامتناع مقيد بالكلية ، وهنا يتضح قصد الشاعر وهو توحيد كلمة الأمة واجتماعها ، ولكن واقعها المرير مليء بالفرقة والاختلاف ، وبالتالي نجد براعة وتحولا في التجربة الرثائية ، حيث نقلها الشاعر إلى

(١) المصدر السابق ، ص ١٠ .

(٢) يا فدى ناظريك : غازي القصيبي ، ص ١٠ .

(٣) المصدر السابق .

(٤) هذه الإحصائية منذ ما يزيد على عشر سنوات ، فيبدو أن عدد المسلمين اليوم قد تجاوز هذا الرقم .

قضية الأمة وما تعيشه من أزمة التناحر والاختلاف ، وكان توجهه إلى محاسبة الذات قبل محاسبة الآخر ، فلم يهاجم المعتدي القاتل أو يهجوّه ولكن ركز جميع قصيدته على تشخيص حال أمته بأسلوب الساخر المتهكم محاولاً إيقاظ الأمة وانتشالها بهذا الأسلوب .

وقد تزداد الحدة والجرأة في إبراز موقف الأمة السلبي ، الذي قد يتحول بدلاً من تبلده السابق إلى ما هو أسوأ من ذلك كما يقول جاسم الصحيح في رثاء إحدى الفدائيات الفلسطينية :

أراني قامة من خجل في حضرة الصمت

اعذريني في انتماء مسه العقم ..

كلانا يأكل الحنظل من فاكهة القربى

وزقوم العرويات علينا يتناسل

طاش بي لبي ..

أهذي أمة أم كتلة من عدم أخرس ؟؟

ما أكبر هذا العدم الأخرس !

ما أكبر هذا العدم الأخرس !

صار القلب مما قرّح الحزن به نبع دما مل<sup>(١)</sup>

ونتيجة لهذا الشعور بموقف الأمة المخزي من قضاياها إضافة إلى السلبات والسيئات التي قد تصدر من بعض الأمة على مستوى الفرد والجماعة .. نتيجة لذلك كله فإن بعض الشعراء قد يتضاعف انفعاله أمام بعض المواقف الرثائية تضاعفاً خطيراً ينزلف بالمضمون إلى هجاء صاحب تتخلله بعض التجاوزات .. كما نلاحظ ذلك لدى

(١) نحيب الأبجدية : جاسم الصحيح ، ص ١٤٣ .

حفيظ الدوسري في مرثية له أبان مناسبتها بقوله : (( كانت هذه القصيدة وليدة لحظة  
مشاهدة طفل فلسطيني مات برصاص أوباش اليهود ))<sup>(١)</sup> .. وقد جاء فيها :

يا حبيبا مات على أيدي اليهود

لا تناديننا فإننا كاليهود

لبسنا لبس اليهود

نومنا نوم اليهود

سيفنا سيف اليهود

وادعاء النصر للحق إذا ما ندعي مثل اليهود<sup>(٢)</sup>

وكما وجه التأييب والسخرية إلى الأمة الإسلامية فإننا نجد شعراء آخرين قد  
اتجهوا إلى الصف الآخر ( اليهود المعتدين ) ، فرصدوا بشاعة الإجرام في قتل الأنفس  
والتدمير ، حيث يقول عبد الرحمن العشماوي في رثاء ذلك الطفل ( محمد الدرة ) :

صورة المأساة تشهد :

أن إرهاب بني صهيون ..

في صورته الكبرى تجسد

أن حس العالم المسكون بالوهم تبلد

أن شيئا اسمه العطف على الأطفال ..

في القدس تجمد<sup>(٣)</sup>

فما تفعله إسرائيل في فلسطين إرهاب يستدعي حس العالم والإنسانية  
بأجمعها ، ولذا ينطلق النص من هجاء بني صهيون والتنديد بأفعالهم المشينة إلى رصد

(١) ليل الغربة : حفيظ الدوسري ، ط ٣ ، ( الأسكندرية ، دار الوفاء للنشر ) ، ( د.ت ) ، ص ٨٥.

(٢) ليل الغربة : حفيظ الدوسري ، ص ٨٥ .

(٣) القدس أنت : عبد الرحمن العشماوي ، ص ١٤١ .

الموقف السلبي للعالم بأكمله ، حيث لم يأبه بقتل الأطفال الأبرياء الذي تبرز صورة  
الطفل الشهيد أنموذجا واحدا لذلك الإجرام البشع ، ثم بعد ذلك تتدفق عاطفة  
الشاعر المليئة بالغضب والإنكار لتصب جام سخطها وغيظها على الصهاينة المجرمين :  
صورة المأساة تشهد :

أن ما أدلى به التاريخ ..  
من أخبار صهيون مؤكد  
أن ما نعرف من أحقاد صهيون تجدد  
ما بنو صهيون إلا الحقد ..  
في صورة إنسان يجسد  
أمرهم في نسق الناس معقد  
يا أعاصير البطولات احمليهم  
وراء البحر في مستنقع الذل اقذفيهم  
وعن القدس وطهر القبلة الأولى خذهم  
قريبهم من مخازيهم وعنا أبعدهم<sup>(١)</sup>

فيركز على إثبات صفة الحقد لليهود ، ولا يكفي بالواقع المأساوي المتمثل في  
قتل الطفل البريء كشاهد على ذلك ؛ ولكنه يستعين بالشواهد التاريخية التي قد  
رصدت شيئا من تلك المخازي ، فتكتشف المؤشرات الدالة عليها ، وتتآزر لإثبات هذه  
الصفة الذميمة لليهود ، والتي ينبغي - على ضوءها - إبعادهم من عالم الإنسانية القائم  
على الحب والتآزر واحترام خصوصيات الغير وتقدير النفس الإنسانية كنفس بغض  
النظر عن تكوينها الفكري والجغرافي .. إلخ ، ولشرعية هذا الإبعاد وحتميته يبدأ النص

(١) القدس أنت : عبد الرحمن العشماوي ، ص ١٤٤ .



بالتحول من هجاء اليهود إلى المناداة بقتالهم وإخراجهم من القدس ، وذلك بعد سوق المبررات السابقة ، فتصبح ( أعاصير البطولات ) رمزا للجهاد الواجب القيام به ، وهذا الرمز له نماذجه التاريخية التي قد حررت القدس فيما سبق وطهرتها من أدناس المعتدين ، ومستنقع الذل الذي ذكر في النص هو هوانهم وهزيمتهم ، والجهاد من قضايا الأمة الإسلامية المهمة ، فهو شعيرة دينية لها ضوابطها وظروفها الزمانية والمكانية الخاصة .

وكما أشار العشماوي إلى موقف العالم المتخاذل من قضية فلسطين فإن عبد الله الحميد يبرزه بصورة أكبر وأكثر توضيحا فيتحدث عن مشروع السلام الذي أصبح ينادى به وتوضع له الشعارات وتقام حوله الاقتراحات مع بقاء القتل والدمار في أرض فلسطين ، ومع بقاء الاضطهاد الإسرائيلي للشعب الفلسطيني الأعزل ، فيقول في رثاء الطفلة الفلسطينية ( قانا ) :

حزن قانا يسأل الإنسان فينا

عن خرافات السلام

عن أكاذيب الحياة ؟!

ترسم اللقطة ألف معنى للهوان

والصدى ( المفجوع ) دان

والبينات / القرارات تدين ؟!

وذرى ( قانا ) تهان <sup>(١)</sup>

فينطلق بأسلوبه إلى مبدأ الإنسانية عامة ، دون أن يجعلها قضية إسلامية أو عربية ، ولذا ورد لفظ ( الإنسان ) مسؤولا ، والتركيب يوحي بأن الإنسان هنا ليس

(١) انتفاضة القصائد: عبد الله بن سالم الحميد ، ط ١ ، ( الرياض ، النادي الأدبي بالرياض ، ١٤٢٣هـ ) ، ص ٣٨ .

الشخصية وحدها ولكنه معنى الإنسانية بنبله ومثاليته ، ولم يرد لفظ الإسلامية أو العروبة بديلا له ، فيبدو أن هذا النص قد تحول من النماذج السابقة والتي كانت تنظر بعين الغيظ والفرع إلى موقف الأمة المتقاعس تجاه قضية فلسطين ، فنتيجة لذلك التبدل في الإحساس وما تعيشه الأمة من وضع متأزم جدا قد امتلأ بالمشاحنات والخلافات .. نتيجة لذلك نجد التجربة الشعرية تزهد في وجود أي جدوى أو فائدة عند استنهاض الأمة ، ولهذا تنطلق تناشد الإنسانية بعمومها من مبدأ إنساني خالص ، ولكن هذه التجربة الإنسانية في رؤيتها ومناشدتها ترجع بخفي حنين ، فترى وضع العالم المتشدد بمبادئ الحضارة والرقى مليئا بالعورات والمساوئ حيث تواجهها ( خرافات ) و(أكاذيب) ، وحيث يصبح صدى ما تتناقله وسائل الإعلام المرئية والمسموعة عن لقطات مليئة بالإذلال والتشريد والإهانة .. يصبح صدى ذلك بيانات الإدانة التي لا تقدم ولا تؤخر في واقع القضية ومجريات أحداثها وكما تضخم حضور القضية الفلسطينية في الرثاء السعودي فإن قضية أفغانستان وحربها المأساوية مع الاتحاد السوفيتي قد شغلت كثيرا من المراثي ، وكما أبرزت المراثي موقف الأمة وموقف العالم من قضية فلسطين فقد طرقت المضامين نفسها بأساليب مشابهة ورؤى مماثلة في قضية أفغانستان كما يقول عبد الرحمن العشماوي في إحدى مراثيه لأفغانستان والتي أنشأها على لسان طفل أفغاني مشرد يحاور أباه :

أين الأحبة يا أبي أوما دروا	أنا إلى ساح الفناء نقاد ؟!
أوما دروا كم دمية في أرضنا	تعلو ، وكم يزرعي بنا استعباد ؟!
أوما لنا في المسلمين أحبة	فيهم من العوز الميعت سداد ؟ <sup>(١)</sup>

(١) عندما يعزف الرصاص : عبد الرحمن العشماوي ، ص ٦٢.

وتستمر في القصيدة تساؤلات ذلك الطفل وتتكثف تكثفا متراصلا ؛ على حين تغيب إجابات الأب على تلك التساؤلات ، ليصبح النص مليئا بالحيرة والقلق والتعجب والاندهاش من واقع الأمة الإسلامية تجاه الشعب الأفغاني المشرد ، ويحمل النص دعوة إلى بذل المال والتصدق على أولئك المشردين البائسين ، ومجيء هذا التساؤل والاندهاش على لسان الطفل لا الأب يوحي بقوة ما يكتنزه ويحتويه الموقف من الدهشة حتى إن ذلك قد أثار وحرك عقلية الطفل الصغيرة بوعيتها وملاحظاتها المستفهمة ، ويواصل النص تشخيص واقع الأمة المزري المدرك في كثير من المجالات ، فينتقل من عموميات المنطلق إلى التتبع والتفصيل في بعض الجزئيات لتتضح ملامح نقص وقصور الأمة في وقت هي أحوج ما تكون فيه إلى الإصلاح وسد الثغرات ، فيصور جوانب الخلل في بعض الدعاة :

أما دعاة المسلمين فهمهم      أن تكثر الأموال والأولاد  
هم في الخوالب حين ينطق مدفع      وإذا تحدث درهم رواد<sup>(١)</sup>  
وليس سوق حال دعاة المسلمين - هنا - أمرا قد اقتحم وحدة الميراث  
وموضوعها ؛ ولكنه يقع على مفارقة مع دعاة النصرانية الذين قد استغلوا حال  
الأفغان المشردين وما يعانونه من الجوع والبؤس في الدعوة إلى التنصير :

أوما ترى من فوق كل ثنية      صنما يزيد غروره العباد  
نصحو على أصوات ألف منصر      عزفوا لنا أو هامهم فأجادوا<sup>(٢)</sup>  
وهذه المفارقة بين دعاة المسلمين ودعاة النصرانية تعد من أخطر القضايا وأشدّها  
إيلا ما ، فيصبح الرثاء متوسع الاتجاهات ولا يقتصر على مشردي أفغانستان ومأساتهم

(١) المصدر السابق : ص ٦٢ .

(٢) المصدر السابق ، ص ٦٤ .

وما يعانونه من الجوع والعري ؛ ولكنه ينطلق إلى قضايا أخرى تمس عقيدة الأمة وكيانها في الوجود وانحسار دعوة الله الصادقة ، وكل ذلك يستدعي الرثاء ويجدر عليه الندب والبكاء . وقد وعى الشعراء ضرورة الرثاء في تلك القضايا الإسلامية مهما كانت مناسباته ودواعيه ، ويتركز ذلك الوعي وتتضح تلك الضرورة في واجب الإخاء وحمية التضامن ، فهذا حسين سهيل يقول في مرثية له بعنوان ( اغتيال مدينة ) وقد قالها في سرايفو حينما تعرضت للتدمير والقصف الصربي :

أنت من أين يا فؤادي فدعني      إن تناسيت أمتي في اليباب  
أنت يا قلب عالم من ضجيج      ملء نفسي .. ضجيجه كالعباب<sup>(١)</sup>  
حيث أقام حوارا بينه وبين ضميره مؤنبا ذلك الضمير لو تناسى هموم أمته أو لم  
يأبه بها ويتفاعل معها ، وما صدر ذلك إلا من إحساس صادق في نفس الشاعر ولكنه  
بهذا الحوار يريد تأكيد وترسيخ ذلك الإحساس ، كما أنه يريد في كل فرد ينتمي إلى  
هذه الأمة ، وإنما جعله في بيتيه السابقين ذاتيا من باب البدء بالنفس قبل الآخرين  
علاوة على كون ذاتيته أنموذجا للجماعة المسلمة ، ولذا تحدث انتقالا في المضمون  
نفسه إلى الجماعة :

هل قرأتم دموع طفل صغير      يتلوى من العنا والعذاب ؟  
هل قرأتم دموع أم تلظت      فوق جمر الأسى وفوق الحراب ؟  
هل عرفتم ماذا تقول العذاري      أم حشوتن آذانكم بالتراب ؟<sup>(٢)</sup>

(١) وللأقمار باب : حسين سهيل ، ط ١ ، ( جازان ، نادي جازان الأدبي ، ١٤١٩هـ ) ، ص ٤٣ .

(٢) المصدر السابق ، ص ٤٣ .



والمخاطب في النص جماعة غير محددة والضمير لا يوجد ما يعود عليه في قوله (عرفتم ، قرأتم ، حشوتهم ، آذانكم ) ولكن واقع القصيدة ومناسبتها قد تكشف هذا اللبس ، فيستطيع قارئ القصيدة أن يقول - باطمئنان - إن ذلك يعود على جماعة المسلمين ، وهذا ما سيدركه كل من ينتمي إلى تلك الجماعة ، غير أن هذا الإبهام في ضمير الجماعة يحمل تقنية جمالية أخرى ، فالجماعة هنا الإنسانية بعمومها وعلى الأخص العالم المتحضر ، وهنا يأخذ النص سمة الخطاب العالمي في وقت أحوج ما يكون إليه خطاب الأمة ، وهي سمة لا تتناقض مع مبدأ ومنهج الأمة الإسلامية ؛ فالخطاب الشرعي في القرآن الكريم أو السنة قد ترددت في ثنائه المزاوجة بين ( يا أيها الناس ) و ( يا أيها الذين آمنوا ) ، ولا تتناقض أو تباين في مراد النص هنا ، فكل مسلم يقرأ هذا النص أو يستمع إليه سيعلم مباشرة أنه المراد بذلك كما أن الإنسان غير المسلم لابد أن يدرك بأنه معني بذلك ، لاسيما ومحتوى النص يقوم على تشخيص مآسي الأطفال والنساء ، ومعلوم ما يحمله هذان العنصران من الضعف وما يجب تجاههما من الرحمة والإشفاق ، والانطلاق في قضايا الأمة ومآسيها ، بهذا الأسلوب العمومي المتحضر سيجعل لتلك القضايا حضورا عالميا وسيعطيها مجالا أرحب من العدالة والأحقية والتقدير ، وقد وعى العالم الإسلامي اليوم حاجته إلى هذا الأمر فأصبح من طروحات مفكري ومثقفي الأمة ( الخطاب الإسلامي المعاصر ) وما ينبغي أن يتبلور فيه تمشيا مع ما يفرضه الزمن الحاضر ، ونحن إذ نقف مشيدين بخطاب النص المطروق فإننا ننبه إلى توافر ذلك في شعرنا المعاصر ، ما كان في الرثاء أو غيره من الأغراض ؛ ولكنه حينما يكون في الرثاء يكون ذلك مما يميزه ويقويه لما تحمله طبيعة هذا الغرض من الإنسانية غير المحدودة ، فهو غرض يثير في الإنسان الشفقة والرحمة كما أنه ينبعث من أسى الفقد والغياب وجور المصاب والأحداث ، ولذا فإن أغلب حضور قضايا الأمة المعاصرة يكون في الرثاء وتكون مناسباته المفضلة المراثي بجميع



مضامينها ، وهذا مؤشر وعي في الخطاب الشعري المعاصر لدى شعراء الأمة ، حيث تتحقق لهم بذلك عالمية الخطاب - المبينة سابقا - بأسلوب مؤثر ومناسبة مقنعة.

وأمام هوان وتبلد الأمة تجاه قضاياها العادلة إضافة إلى تجاهل وتعامي العالم الغربي المدعي الحضارة والإنسانية .. أمام هذين الموقفين السلبيين فإن الشاعر السعودي بوعيه وإدراكه الممتلئ باليقين والإيمان لم يقف حائرا أو عاجزا بل إنه يعلم الملاذ الحقيقي ويؤمن بنصر الله وابتلائه ويثق بقدرته وإحاطته ، فهذا محمد بن سعد الدبل يقول في مرثية له بعنوان ( شهداء صبرا وشاتيلا ) :

كيف بالطفل لائذا مستغيثا      غوثك الله فالطواغيت جاروا  
سألوني أفي الشريعة حكم      يمهل المارقين أنى أغاروا  
قلت والكبريا تجوب كياني      شرع ربي على الحقوق يغار<sup>(١)</sup>

ومن الجميل امتلاء نفس الشاعر بالكبرياء المتمخضة من الثقة المطلقة بالذات الإلهية والإيمان بموعودها ، فاستشراف المستقبل هنا لم ينبني على اجتهادات بشرية ناقصة ، ولكنه ينبني على شريعة إلهية منزهة ، وكما أن هذا الإيمان وتلك الثقة الكبيرة في وعد الله تكون في شخصية المبدع الرائي فإنها تتجلى أيضا بشخصية المرثي ، وهنا يكون الإيمان أكثر عمقا ومصداقية لأنه واقع في من يصطلى بلهب الأحداث ويعايش مرارة المأساة ، ونجد ذلك في مرثية لعبد الرحمن العشماوي بعنوان ( وسام العز في وجه عائشة ) وهي طفلة أفغانية قد اخترمت وجهها إحدى شظايا القنابل الروسية فصارت بلا ( ثغر ) وبدون ( أنف ) .. ومن أبيات القصيدة :

تصبر - يا أبي الغالي

وسام العز في وجهي

(١) معاناة شاعر : محمد الدبل ، ص ١٨ .

أزيد به على كل الورى زهوا

.....

سأحمل راية الإسلام

.....

مجاهدة ...

ومؤمنة بأن إلها أكبر

وأن الحق لا يقهر<sup>(١)</sup>

حيث تشعر بالافتخار وتتباهى بما حدث لها لاتصافها بصفتي المجاهدة والمؤمنة ، ولهذا الإيمان نجد الشعور الذاتي المفرد يتفخم ويتكثف من الطفلة العزلاء غير مبالية بالتوحد أو خائفة من عدم المعاضدة والإسناد .. ( وجهي ، أزيد به ، سأحمل ، مجاهدة ، مؤمنة .. ) .

وبعد هذا فإنه قد يقال لماذا تم تأخير الإيمان بالنصر وقدرة الله بعد تقديم موقف العالم وموقف الأمة الإسلامية .. ؟ ومبعث هذا التساؤل هو ما للإيمان بنصر الله واليقين بظهور الحق من أهمية وجدارة سبق على كل الأشياء ، وللإجابة على هذا نقول إنه عند زيادة التمعن يتبين كون ذلك من الأمور البديهية في خلد المؤمن والحاضرة دائما فلا مجال لإثارتها أو مناقشتها ولذا نجد أنها أيضا أقل حضورا من النداء بالأمة واستنهاضها أو مناشدة الغرب ومعاتبتهم .. وبالتالي فإن تأخيرها في دراستنا هنا له من التبرير أحقية ومن المنطقية نصيب وافر تفرضه أساليب الدراسة الحديثة الناعمة إلى الكم كمقياس مهم في جميع تناولاتها وطروحاتها .

(١) عندما يعزف الرصاص : عبد الرحمن العشماوي ، ص ٥٥ .

وعودا إلى ما تمت الإشارة إليه من قبل في تجلي قضايا الأمة في جميع الرثاء السعودي فإننا نقول بأن وجود ذلك في رثاء البلاد المحاربة أو الشهداء والفدائيين كما في النماذج السابقة بجميع أبعاده السياسية أمر يأخذ حيزا كبيرا من الافتراض والواقع ، والافتراض والواقع فيه سواء ، وما ذلك إلا لأن الرثاء هو المجال الأول لتلك القضايا وهو المناسبة والباب المفتوح تجاه الشعراء ليعبروا عن رؤاهم السياسية وواقعهم وآمالهم في ذلك الاتجاه ، ولذا فإن هذه القضايا قد أصبحت من عوامل ازدهار رثائنا المعاصر ومن معطيات التحولات فيه ، وما تبلور البعد السياسي وتطوره فيه إلا أنموذج واحد من نماذج الأبعاد الموضوعية الأخرى كالإنسانية والتاريخية .. وغير ذلك ، ولكننا مع هذا نجد حضور تلك القضايا الإسلامية حتى في رثاء الأشخاص ويأخذ ذلك الحضور عددا من الأنماط والأساليب ، فمنها ما يجعل موت المرثي ملكا أو عالما أو قائدا .. قضية إسلامية ومصيبة كبيرة تفرع جميع أفراد الأمة وتؤثر في مجريات أمورها ، فموته خسارة على الأمة لا تستطيع تعويضها ولا سد الفراغ الذي ستركه ، ومن هذا قول عبد الله بن إدريس في رثاء الملك فيصل - رحمه الله - :

ضاق بنا الأرض واشتدت بنا الظلم	من هول فاجعة تبكي لها الأمم
يا هول ما نزلت بالعرب قاصمة	من المآسي التي من دونها الألم
والمسلمون بكل الأرض في أجج	من الفجعة لا يخبئونها ضرم
ظلت حلومهم وحيرى وقد وجمت	من صدمة النبأ المشؤوم إذ علموا <sup>(١)</sup>

حيث يحاول في جميع أبياته جعل موت الفيصل قضية إسلامية عامة ، ولذا عبر أولا بصوت الجماعة ( ضاقت بنا .. ) ثم ثانيا جعل الفاجعة يبكي لها كثير من الأمم

(١) في زورقي : عبد الله بن إدريس ، ص ١٨٣

فكان بهذا إلماح إلى الانعتاق من حيز الوطن الضيق إلى جميع الأوطان العربية والإسلامية ، ولذا نجدها ثالثاً تخرج تلك الإلماحات السابقة بصورة التقرير المباشر (والمسلمون بكل الأرض ) ، والواقع أن فكرة جعل موت الفیصل قضية إسلامية عامة وكبيرة في الوقت نفسه يظل مسيطراً على جميع القصيدة ، حتى إننا نجد بعد ذلك يقول :

بكاك قومك من ( تطوان ) أطلسها      حتى ( بشارو باكستان ) تلتحم  
بكاك يا فیصل الإسلام من عرفوا      فيك الزعيم الذي تعنوله الهمم<sup>(١)</sup>  
وكما قال هناك ( المسلمون بكل الأرض ) فهذا هو هنا يجعل الإسلام وفیصل في  
جملة مركبة ( فیصل الإسلام ) ، كما أنه زاوج بين بلدين غير سعوديين ، بل إن  
أحدهما ليس عربياً ( تطوان ، بشاور ) وجعل أهل تلك البلاد قومه في قوله ( بكاك  
قومك ) كل هذا ليحمله قضية كبيرة ومصيبة قد حلت بجميع الأمة الإسلامية ، ولتأكد  
هذه الفكرة ومصادقية ما تتضمنه نجد شاعراً آخر يبعث عزاءه في موت الفیصل إلى  
عدد من البلاد الإسلامية فيقول :

حرت هل أبعث العزاء إلى مكـ      عة والقدس تسطر الدمع سطرأ  
والبراءات هل أعزي ؟ وعين النـ      بيل والمجد يا إلهي عبري  
هل أعزي الشام والنيل باك      وعيون الفرات بالدمع سكري  
ويضج البكاء في مسمعي من      ريع عمان .. أو منازل بصري  
ولصنعاء أهة لووعتها      أذني .. أصبحت تجلل وقرا<sup>(٢)</sup>

(١) المصدر السابق ، ص ١٨٥

(٢) طيفان على نقطة الصفر : أحمد بهكلي ، ص ٧٧

فيكمل هذا النص ما ابتدأه النص السابق حينما جعل الحادثة قضية إسلامية فأتى الأخير ليعزي البلاد الإسلامية ويواسيها وقد تجلّى الأول في تعزيتة بكاء ونوح تلك البلاد بأسلوب التشخيص ( النيل باك ، لصنعاء آهة ، عيون الفرات .. ) .

وكما يكون موت الملوك والقادة من قضايا ومصائب الأمة فالحال يكون أيضا عند فقد العلماء لما لهم من المنزلة العالية فهم مصادر النور وآباء الأجيال ويشتركون مع الملوك في قيادة الأمة وبناء مسيرتها ، فهذا أحمد الصالح يقول في رثاء الشيخ عبد العزيز بن باز - رحمه الله - :

كبير أن تكون لنا المصابا      لقد متعتنا حججا عذابا  
لقد أشبعتنا .. حبا .. وعالما      وكنت الزاد والشهد المذابا  
أست ضمير أمتنا أمينا      ترد ضلال من في الغي شابا<sup>(١)</sup>

فيرى من كونه مصابا للأمة أمرا كبيرا لها ، حيث إن غيره من المصائب يصغر شأنه ويهون أمره نسبة إليه ، وكما عبر بصوت الجماعة فإنه ينعت العالم الراحل بـ ( ضمير أمتنا ) وبالأمانة ، ويكشف شيئا من أفعاله التي استحق بها أن يكون ضمير الأمة وأن تكبر المصيبة بفقده حيث إنه كان يرد ضلال أهل الغي وذلك بنصحه وإرشاده وفتاواه التي يستنير بها الناس وتقبلها الأمة دون تردد .. ، وفي هذه القصيدة نلمح ظهور نمط آخر من أنماط حضور قضايا الأمة في رثاء الأشخاص ، وهو التطرق لما تتعرض له الأمة من النكبات والذل وما تعانيه من الفرقة والاختلاف ، والإشارة إلى ذلك .. حيث يقول الشاعر :

رحلت .. وأمة الإسلام تشكو      من الأحداث .. أنكاها .. عذابا  
تمور بهم مآسيهم .. وتبلو      عزائمهم .. وقد هابوا الصعابا

(١) عيون المراثي البازية : سليمان العثيم وفهد الجوعي ، ص ٧٥



خبت روح الجهاد .. ويئس قوم      أمالوا عن جهادهم .. الركابا  
لهم في كل ناحية .. شريد      ومصلوب .. وأيتام (غلابي) <sup>(١)</sup>

فرحيل الشيخ وغيابه قد حدث في وقت قد استفحلت آلامه ومآسيه ، فالأمة أحوج ما تكون في هذا الوقت إلى ذلك العالم الرباني المخلص ، حيث تستنير بأرائه وتسترشد بإفتائه ، كما يلهب فيها - بدعوته ونصائحه - روح الجهاد بجميع أساليبه المادية والبدنية .. ويوقظ فيها حمية الدين ، وهنا نقول بأن الشاعر قد داخله عدد من الأحاسيس المتراسلة والمنسدلة من بعضها البعض ، فموت ذلك العالم الكبير والإمام المصلح يمثل موت أمة كاملة ، فكأنه قد صدق عليه قول الشاعر:

ما كان عمرك في جليل عطائه      عمرا فيزهق .. إنه أعمار  
فكأنما انقضت بفقدك أمة      وأدبل كون وانطوت أسفار <sup>(٢)</sup>

ومن أجل هذا الشعور القائم على التساوي بين فقد العالم وفقد الأمة تمخض رثاء الأمة وبيان مآسيها وآلامها والتعرض لما يعانیه بعض مستضعفيها من القتل والتشريد والهوان .. ، وبالتالي فإن مضامين القصيدة الرثائية هنا تنتظمها وحدة شعورية متواصلة ، فمهما اختلفت فيها شخصية المرثي إلا أنها تقوم على شعور واحد نابع من حزن كبير ، وليس في هذا الطرح وتبنيه ما يثير الاستغراب والدهشة أو يشعر بالتكلف والتنافر حيث إن الأمة الإسلامية تسير على منهج يكبر شأن العلماء ويعرف منزلتهم وقيمتهم العظيمة فهم مصابيح الدجى وسرج

(١) المصدر السابق ، ص ٧٦ .

(٢) أعشاش الملائكة : جاسم الصحيح ، ص ٣٠٣ .

الطريق ، والشعراء أبناء الأمة ونتاج تربتها المتأصلة بذلك المنهج القويم ، وهكذا نشاهد كيف انتظمت قضايا الأمة جميع الرثاء السعودي ؛ حتى ما كان في غير تلك القضايا أصلا ، أو بالأصح ما لم يكن في رثائها المباشر ، وما هذا إلا دليل على حضور هموم الأمة وتجسدها في قلوب الشعراء ، فهم لا ينفكون من خوضها والحديث عنها ، متى سنحت لهم الفرصة ومتى وجدوا لذلك سبيلا ، وقد شاهدنا في النماذج السابقة كيف كان تأثير حضور تلك القضايا وكيف انطلقت بالرثاء من حدوده القبلية وكلاسيكيته المتوقعة في حدودها الموضوعية الضيقة إلى آفاق أبعد ومجالات أرحب في الموضوع المرثي ، والذي لا يعدو في صورته التراثية الشخصية الإنسانية بتكوينها النفسي المعروف ، وإن تجاوز ذلك فهو - مع قلته - يكون في المدن الساقطة والممالك الزائلة ، على حين نجد الصورة المعاصرة تعيش جميع قضايا الأمة وترصد زفرات تأوها في كل بقعة من بقاع المعمورة دنت أو بعدت تلك البقعة ، وبالتالي فإنها بهذا التناول والتغطية قد أحدثت صدى جماعيا وبلورت شعور الإخاء والتوحد الإيماني فهي محك صادق لوحدة القضية الإسلامية ، وتجدر هنا الإشارة إلى مصطلح ( التضامن الإسلامي ) والذي يرد إليه كثير من كتابنا كل شعرا الذي يتناول قضايا الأمة ويتحدث عنها مهما كانت مضامينه وأساليبه ، وواقع الحال أن هذا المصطلح مع شيوعه وكثرة دورانه يحتاج إلى وقفة فحص وتدقيق فالتضامن ينبعث من التعاطف والمجاملة ، فهو بالتالي انفعال تجاه واقع غيري وليس بواقع ذاتي ، غير أن ما نلاحظه - عند التتبع والاستقراء - في الشعر الذي يتناول قضايا الأمة ويتحدث عنها أنه نابع من الذات وأن الشعراء قد جعلوا تلك القضايا قضايا ذاتية وملیئة بالعاطفة الصادقة والإحساس المنفعل ، وإذا أثبت هذا الأمر التحليل الفني كما في نماذجنا السابقة

فإنه سيثبت التحليل النفسي والاجتماعي ، حيث إن المبدع ينطلق دائما من أيديولوجيات تتحكم في إبداعه وتسيطر على مشاعره إلى حد كبير ، والشاعر المسلم هو أولى وأصدق من ينطبق عليه ذلك بحكم الانتماء الإسلامي الذي قد فرض الإخاء ووحد الهم والشأن في أمة الإسلام.

### العهد الاجتماعي

• قضايا المجتمع

• قضايا الأمة

في العصر الحديث بدأت تطرح علاقة الفن بالمجتمع طرحاً أثيراً ومتميزاً بالحدة والوضوح وقد حدث ذلك إثر تبلور المذاهب الأدبية والاهتمام النقدي بها ، وقد تكونت تلك المذاهب في أطر فلسفية متفاوتة ، والواقع أن هذه المذاهب وإن كان لها بلورة وتقنين حديث ينطلق من مبادئ فكرية فإنها متعركة في التاريخ البعيد ومتجذرة فيه : (( ففي ظل تتبعنا للتاريخ نستطيع القول بأن كلمة الفن الهادف لم تولد مع الماركسية وأن كلمة الالتزام لم تولد مع سارتر ، وأن التاريخ معرض شامل للصراع بين الفن والأبنية الاجتماعية والدينية وهو صراع يحاول فيه الفن أن يثبت وجوده الأصيل وتحاول فيه هذه الأبنية أن تثبت سيطرتها على الفن .. ))<sup>(١)</sup> ، ونحن لو ذهبنا إلى تاريخنا البعيد فس نجد الصعاليك في الشعر الجاهلي قد تحدت في شعرهم ملامح شريحة اجتماعية ذات نمط حياتي غريب ونادر بين بقية شرائح ذلك المجتمع ، كما كان لذلك الشعر خصوصيته الموضوعية والفنية التي قد لاحظها الدارسون وبينوها فيما

---

(١) الحداثة في الشعر العربي المعاصر : محمد العبد حمود ، ط ١ ، ( بيروت ، الدار العالمية للكتاب ،

١٩٩٦م ) ، ص ٢٣١ .

بعد ، وهكذا في جميع عصورنا الأدبية التي تلت ذلك نجد للمجتمع حضورا وبروزا غير عادي ، ولكننا حينما نصل إلى العصر الحاضر فسنجد تضاعف هذا الحضور وملاحظته ، وما ذلك إلا لطبيعة العصر التي قد ترسخ فيها نظام المجتمعات وأصبح غاية فيه مناقشة هموم وقضايا تلك المجتمعات ، وفي الشعر السعودي وكغيره من شعر المجتمعات العربية الأخرى قد (( تناول الشعر الاجتماعي شؤون الإنسان ، وما يشكو وما يرجو ، وأبرز القضايا التي جاء فيها الشعر : قضية المرأة ، والدعوة إلى العلم والعمل في حياة لا بقاء فيها لجاهل ، وقضية المادة ، وما يتصل بها من فقر وغنى ، والجانب الأخلاقي للقيم ، وما اعتورها من تغير وتطور ))<sup>(١)</sup> ، أما في الرثاء فلعل أبرز ملامح البعد الاجتماعي تتجلى في قضايا المجتمع والروابط الاجتماعية ، وقد أفردنا لكل منهما مبحثا مستقلا فيما يلي :

#### ١ - قضايا المجتمع

من أبرز قضايا المجتمع التي تتردد في المراثي قضية العلم ، والواقع أن الاهتمام بهذه القضية في مجتمع المملكة العربية السعودية له صلة كبيرة بالواقعية الاجتماعية ، حيث إن المملكة في الستينات والسبعينات من القرن الماضي كانت تعاني من أمية ساحقة ولا عجب في ذلك فهي بلد - في ذلك الوقت - حديث عهد بتوحيد الكيان ، وقد كان من جل اهتمامات الدولة التعليم وفتح المعاهد والمدارس وإرسال البعثات ونشر دور العلم وتكريم العلماء ، وكل ذلك قد أتى من دوافع حيثة تريد استئصال الجهل ونشر العلم ، وحيث إن جل الرثاء كان رثاء شخصيا فقد قل أن تخلو مراثي الملوك والعلماء من التأكيد على قضية العلم ومناقشة دورهم الفعال في ذلك إعجابا وتقديرا ، بل إن ذلك قد برز أيضا في رثاء الأدباء والشعراء والمؤرخين الذين كانت لهم

(١) اتجاهات الشعر المعاصر في المملكة العربية السعودية : عبد الله الحامد ، ص ٤١ .



جهود فاعلة في دفع عجلة التعليم في الوطن ، ومن نماذج ذلك قول موسى بن محمد السليم في رثاء الملك فيصل :

عاهدت ربك أن تبني لصالحنا      وقد وفيت فبات الجهل يعتزل  
أنقذت شعبك من أخطار غفلته      جعلته بجلال العلم يحتفل<sup>(١)</sup>

فالنص يصور حال المجتمع وما طرأ عليه من التحول ، فقد كان مجتمعا يعاني من الجهل ولكن حاضره يحتفل بجلال العلم ، ويسوق الشاعر هذه الصورة في معرض الإشادة والإعجاب من ناحيتين ، أولهما إشادة بذلك الملك الباني والمصلح ، وثانيهما إشادة بالمجتمع المتعلم وإعلاء شأن العلم ودوره في المجتمعات ، ولذا نجده يصف العلم بالجلال كما يذم أخطار الغفلة ، والغفلة هنا معادل دلالي للجهل ، وحينما مات مؤسس مدرسة الفلاح بمكة المكرمة نجد محمود عارف ينشئ في رثائه قصيدة قد ضمنها دوره في العلم وما قام به من جهود في سبيل تعليم المجتمع ومحاولة انتشال الأمة منه :

ما كنت تبغي لما أنشأت مفخرة      بل كنت تطلب محو الجهل والكسل  
حاربت أمة بالعلم تنشره في الناس      هديا لأسمى النهج والسبل<sup>(٢)</sup>

فالإشادة بعمل المرثي هنا نابعة من الإحساس بأهمية القضية وجلالة قدرها ولذا نجد القصيدة بعد ذلك تستمر في محاولة رصد نتاج ذلك التعليم وحتميته الاجتماعية والوطنية :

وضعت غرسك والإنتاج مشتمل      على سنابل أتت أفضل الأكل  
تلك السنابل أجيال بلا عدد      تزدان بالعلم لا بالمال والحلل  
تعد للوطن الغالي عزائمها      لتنشئ المجد أساسا بلا خلل<sup>(٣)</sup>

(١) آلام وآمال : عبد العزيز الأحيدب ، ٦٠/١ .

(٢) ترانيم الليل : محمود عارف ، ٥٦٥ : ٢ .

(٣) ترانيم الليل : محمود عارف ، ٥٦٥/٢ .

حيث ترتب على تلك القضية الاجتماعية ( التعليم ) قيمة اجتماعية ( تنشئة وتأسيس مجد الوطن الغالي ) وذلك بعزائم وهمم المتعلمين .

ومن قضايا المجتمع الفقر والعوز الذي يعتور بعض فئات المجتمع إما لقلة ذات اليد أو لظروف اجتماعية أخرى ، وهنا يتأكد على جميع أفراد المجتمع الاهتمام بتلك الفئة والمساعدة في عونها ومساعدتها في تخطي عقبة الحاجة ، وغالب تلك الشخصيات في هذه الطبقة هم اليتامى والأرامل والفقراء ، فيبرز التكافل الاجتماعي بصورة إسلامية وإنسانية مشرقة تقوم على العطف والرحمة والإشفاق ، والحديث عن هذه الطبقة وتشخيص آلامها وآمالها له حضوره الزاهي في الشعر السعودي ، (( والحق أن الأوضاع الاجتماعية قد احتلت حيزا كبيرا في إنتاج شعراء المملكة ، على أنهم في تناولهم لهذه القضايا إنما يهدفون إلى بناء مجتمع قوي متماسك متحاب ، تنتهي فيه إلى الأبد مظاهر التخلف والأمراض الاجتماعية وما إلى ذلك ، تحثهم في ذلك تعاليم الدين الإسلامي ، هذا فضلا عن الشعور بالواجب الإنساني والأدبي نحو بني البشر ، ناهيك بالشعور بالواجب والمسؤولية تجاه الوطن وأبنائه ))<sup>(١)</sup> .

وقد يكون ذلك الشعر حينما يحدد الآلام ويبين الحاجة والعوز متماسا مع غرض الرثاء وقريبا منه لأنه يرثي حالة أولئك المنكوبين ويحاول نقلها إلى الإنسان الآخر ( الأخ المشفق ) بغية التأثير فيه وإدراك مساعدته لهم ، ولكن هذا الشعر ومهما بدا لنا ما به من التماس والاقتراب السابق من غرض الرثاء فإننا لا نستطيع إدخاله في غرض الرثاء لانعدام عنصر الموت فيه أو دوال هذا العنصر في الفقد والغياب ، ولكننا وإن وجدنا أن هذا الأمر قد تم إشباعه بشعر اجتماعي مستقل فإنه لم يكن غائبا في المراثي ، وأبرز حضور له يكمن في تأبين المرثيين بمواقفهم الاجتماعية النبيلة تجاه

(١) التيارات الفنية في الشعر السعودي الحديث : طلعت صبح ، ص ٣٥٦ .

الفقراء والمحتاجين ، وقد تعددت أنماط هذا التأبين ومن أكثرها ورودا بيان حالة الفقد التي يحس بها الفقراء عند غياب المرثي لما كان يتعهدهم به من العطف والمواساة .

كما يقول أحمد التويجري في رثاء الشيخ عبد العزيز بن باز - رحمه الله - :

سيدذكر الأيتام كفكفت دمهم      وواسيتهم برا فطاب بك البر  
سيدذكر المستضعفون جميعهم      ويذكرك المضطرب ما مسه الضر<sup>(١)</sup>

ويلحظ أنه قد تكرر الفعل المضارع ( يذكرك ) عدة مرات ، والتكرار يضع أيدينا على الفكرة المتسلطة على الشاعر ، ويبدو أن الفعل هنا ( يذكرك ) بمعنى الإشادة والإخبار من ذكر يذكرو وليس بمعنى الذكرى ، لأنه لو كان بمعنى الذكرى لأصبح في ذلك تقليل من معنى النص ، ولكان الأولى أن يقول ( سيفقدك ) بدلا من ( سيدذكرك ) ولا يعني هذا استحالة أي من المعنيين في الفعل ولكن الأول أنسب في هذا المقام ، ومن جماليات هذا التكرار أنه سار من المستقبل إلى الآن ، فـ ( سيدذكرك ) إشارة إلى المستقبل من خلال التسوية ، ولكنه بعد ذلك يصبح آنيا وحاليا فيرد الفعل ( يذكرك ) غير مسبوق بالسين ، وفي هذا دلالة أكيدة على تحقيق هذا الذكر وحدثه ، وانتقال كونه من الأمور المتوقعة إلى الأمور الحادثة المتأكدة .

أما عبد الرحمن العشماوي فإنه يجد في شخصية الشيخ محمد بن عثيمين - رحمه الله - : أنموذجا مثاليا في قضاء حوائج المستضعفين وإجابة صرخات الثكلى فيقول :

أيها الشيخ لقد علمتنا      كيف نرعى حرمة المستضعفين  
كيف نستشعر من أمتنا      صرخة الثكلى ودمع اللاجئين<sup>(٢)</sup>

(١) المجلة العربية : ( كتيب المجلة العربية رقم ( ٢٧ ) ، العدد السابع والعشرون ، ربيع الأول ١٤٢٠ هـ ، ص ٥١ .

(٢) ابن عثيمين الإمام الزاهد : ناصر الزهراني ، ص ٨٦٥ .

ويحتضن النص إشارة إلى القيمة الاجتماعية للعلماء الربانيين ومدى تأثير المجتمع بهم حيث يبرز المجتمع متأثراً ومنقاداً بأدب وتأسٍ عظيم ( لقد علّمتنا ) فالتعليم هنا قولاً وعملاً ، إذ لا نجد ما يخصص ذلك بأي من الأمرين دون الآخر ، ولكننا قد نميل إلى كونه تعليماً عملياً ونطمئن إلى ذلك حينما نعلم بأن التعليم القولي شيء مفروغ منه ومعلوم صدوره ووجوده لدى كل مسلم يدين الله رباً والإسلام ديناً فضلاً عن كونه عالم رباني تواطأت الأمة على معرفة فضله وسبق زهده وتقاه ؛ ولهذا فإن التعليم هنا عندما يكون عملياً سيصبح أكثر تأثيراً وأبلغ في التوجيه والإقناع ، وإذا أردنا أن نستطرد في تأكيد هذه النقطة فسنجد أن النماذج الرثائية قد يفسر بعضها بعضاً أو تتعاضد وتتناوب ولا سيما حينما يتشابه البعد الموضوعي والشخصية المراثية .. وهذا ما نلمسه في الأنموذجين السابقين ؛ فأحمد التويجري في رثائه للشيخ ابن باز قال : ( سيذكر الأيتام .. كفكفت .. ويذكر المضر .. ) فهذا تصريح بما يفعله الشيخ تجاه أولئك المستضعفين ، وهنا نستطيع حمل قول عبد الرحمن العشماوي في رثاء الشيخ ابن عثيمين ( لقد علمتنا كيف نرعى حرمة المستضعفين .. ) على هذا فيزداد ترسيخ التعليم العملي وترجح كفته كما في المقارنة السابقة .

وجانب الشخصية المراثية مهم جداً في قضية العطف على الضعفاء ومواساة الفقراء ، فعندما تكون شخصية عالم فاضل كما في النماذج السابقة فإن ذلك يكون دعوة إلى إصلاح اجتماعي شامل يتركز في الترغيب والحث على التخلق بذلك الخلق العظيم ، ودور الشخصية في هذا المقام هو ما تحمله من المثالية المطلقة فهي الأسوة الحسنة والقدوة الرائدة والمثال الأول ، وعندما تكون شخصية ملك أو أمير قد تقدم في جاهه وسلطانه فإنها تصبح دعوة إلى التواضع وتعريض بدم التكبر والغرور .. وغير ذلك من الجوانب الأخلاقية الماثلة ، ومن هذا قول غازي القصيبي في رثاء الشيخ عيسى بن سلمان آل خليفة أمير دولة البحرين السابق :



سن الحداد القادة الرؤساء  
أما أنا بين الجموع فواحد  
من غير ميع ، واد تزور بيوتهم  
أعراس أهل المجد لا تدري بها  
ومآثم الأعيان تزخر بالمالا  
وتوافق الزعماء والأمراء  
ممن عشقت رفاقك البسطاء  
والهم يطرقها .. أو السراء  
وتزور عرسا أهله فقراء  
ولديك كل الميتين سواء<sup>(١)</sup>

فيبرز شخصية الأمير المرنى في جانب من البساطة والتواضع ، حيث تعشق البسطاء وتزور البائسين وتحضر أعراس الفقراء ، ثم في البيت الأخير تبرز جمالية معنوية تكمن في الرمز والإلماح ؛ حيث يتساوى لدى المرنى كل الميتين بينما ينتفى هذا التساوي في الأحياء حيث مال إلى عشق الفقراء والبسطاء كما في الأبيات الأولى ، وهنا يصبح مجال البحث ملحا ومقلقا فيما وراء ذلك ، وعند مزيد تمعن وفحص نلاحظ أن الموت نهاية جميع البشر قويهم وضعيفهم ، وبما أنه نهاية كل من الطبقتين فهذا دليل على تساوي الكل وعدم وجود تميز حقيقي في النهاية ، وبالتالي فإن إدراك الأمير لهذا الأمر هو ما جعله يميل إلى الفقراء والبسطاء موقنا بأن الموت في النهاية سيزيل كل الفوارق وسيأتي على الجميع وهنا فلا مجال للتمييز والتكبر ف ( كل الميتين سواء ) ثم يتآزر هذا مع مضمون النص الكلي القائم على نبذ التكبر والدعوة إلى معايشة الفقراء ومواساتهم ومشاركتهم الأفراح والأفراح في إخوان إنساني ونبيل أخلاقي كريم .

وهكذا فإن تصوير مواقف المرنى من الطبقات الاجتماعية البائسة ليس مجرد الإشادة أو التأبين الرثائي الصرف ولكنه يحمل بعدا آخر يتبلور في دعوة المجتمع إلى التآزر والتكاتف والرحمة والتعاطف ، يتأكد هذا في الشخصيات المرنية العامة كالمملوك

(١) يا فدى ناظريك : غازي القصيبي ، ص ٦٩ .



والعلماء ، وذلك لما لهم من صدّى اجتماعي عام يشعر به كل المجتمع ، أما الشخصيات الخاصة فقد يكون جانب التأبين الصرف فيها أبرز وأكد ولا يعني ذلك انعدام توجيه المجتمع ودعوته إلى التخلق بالفضائل ولكن هذا الجانب يكون أقل بريقا لما تحمله الشخصيات المريثة من خصوصية بالرائي تفقدها ذلك الصدى الاجتماعي الشامل في الشخصيات العامة .. ، ومن نماذج هذا قول ضياء الدين رجب في رثاء أحد جيرانه :

وحتى صغار الدار كان يحوطهم      بوّد عجيب والنوى منه أعجب  
إذا طرقت في الباب طرقة طارق      تنادوا لقد جاء الشريف ورحبوا<sup>(١)</sup>

حيث إن حب الأطفال والتودد إليهم من عوامل التآلف والتقارب في المجتمع ، ومن أسباب حصول المودة بين الجيران علاوة على ما يحمله هذا الأمر من نبل أخلاقي رفيع ، ولذا نجد الشاعر ( الرائي ) جار المريثي معجبا بما يقوم به جاره الراحل تجاه أطفاله من العطف والود ؛ وإن كان قد ساق الأبيات من أجل الإشادة بجاره وذكر صفاته المميزة ؛ ولكن الأمر تكمن وراءه دوافع عاطفية أخرى تغمرها أبوة رقيقة حانية .

ومن الرثاء الاجتماعي ما كتبه الشعراء في رثاء أشياءهم الخاصة ، وبعض تلك الأشياء قد لا تبدو للآخرين ذات قيمة أو مكانة تستحق الرثاء ولكنها لدى أصحابها قد أخذت قيمة معنوية وحسية خاصة وإن لم تكن ماديا ملفتة للانتباه ، ومن ذلك قصيدة ( رثاء خاتم ) لمحمد بن سعد بن حسين ، والغريب في تلك القصائد أن الشعراء غالبا ما يكتبون بين أيديها مقدمة نثرية تؤكد على أهميتها ومكانتها ، فمحمد بن حسين يقول بين يدي القصيدة (( صنع لي صائغ خاتما من الفضة واجتهد في صوغه حتى أثقله بالفضة الخالصة والفص الجميل الذي كتب عليه اسمي .

(١) ديوان ضياء الدين رجب : ضياء الدين رجب ، ص ٤٤٤ .

وفي بيتنا الطيني القديم ضاع ذلك الخاتم فاجتهدت في طلبه فلم أعثر عليه ،  
فقلت في ذلك .. ))<sup>(١)</sup> ومن أبيات القصيدة :

ولي خاتم لم يملك الناس مثله      يحليه بعد الصوغ من فضة فص  
وقد زانه رسم لإسمي منسق      إذا نظرته العين قالت هو النص  
فلو كان يكي خاتم لبكيتنه      لأن به ما لا يلملمه القص

.....

.....

فلا أبعد المولى جمال خويتمي      وإن كان يآسي منه أفضى به الوص<sup>(٢)</sup>

والواقع أن النص يصور تولعا قويا لدى الشاعر بذلك الخاتم ، كما يصور ما  
عانيه من فقد له ، وقد يكون ذلك راجع إلى عوامل نفسية تكمن في الذات المبدعة ،  
حيث يرى أن فقد وغياب الخاتم الذي قد نقش اسمه عليه مؤذنا بفناء ورحيل المبدع في  
يوم من الأيام ، ولذا يبرز حاضرا في النص التأكيد على وجود اسمه منقوشا في ذلك  
الخاتم ( زانه رسم لإسمي ) كما يدعو الله بأن لا يبعد جمال خويتمه مع أنه قد غاب  
وأصبح يائسا منه ، وهذه النقطة الأخيرة قد تعكس تداخلا يستتج منه ذلك البعد  
النفسي المشار إليه من استحضار فناء الذات حيال فقد أشياءها الخاصة .

ومثل قصيدة رثاء الخاتم لمحمد بن حسين توجد قصيدة أخرى في رثاء (قصيدة)  
للشاعر عبد المحسن حليت ، وقد جعل عنوانها ( البركان ) وكتب بين يديها مقدمة  
نثرية جاء فيها (( رأى إحدى قصائده المنشورة في جريدة (( المدينة )) ذات يوم قد غدت  
قطعا يطوحها الهواء في كل مكان وكم تمنى أن لا يرى ذلك المشهد الذي أثار في نفسه  
الأسى ، فتلك القصيدة في رأيه إنما هي جزء منه لا يرضيه ما نالها وفي نفس الوقت

(١) الديوان المخطوط ( هوامش الذات ) .

(٢) المصدر السابق .

طفق ينظم قصيدة أخرى يرثي بها قصيدته الجريحة ويثأر لها ، وهو يعلم أن مصير القصيدة الجديدة سيكون كمصير سابقتها<sup>(١)</sup> ، وقد جعل الشاعر قصيدته في فكرة أساسية تقوم على رثاء شعره عموماً ، حيث جعل الشعر ابناً له ومن ذريته ، ومن أبيات القصيدة :

لهفي عليك إلام أنت تضام	ومتى ستعرف قدرك الأيام
لهفي عليك وأنت مني قطعة	أبواك فيها الفكر والإلهام
ماذا وجدت وقد لقيت من الأذى	كل الذي تعتاده الأيتام

.....

.....

من ذوب أحشائي خلقت وأدمعي	وإذا بكيت فهل عليك ألام
ماذا أخبر والهواء مطروح	طفلاً له ما حان بعد فطام <sup>(٢)</sup>

ولعل في ذكر اليتيم الذي نال الشعر وتشبيهه القصيدة بالطفل في البيت الأخير ما يبرز إحساس الشاعر بموته الذاتي ، فكأنه يرثي نفسه ، وهنا تعلو القيمة الكبيرة لقصائد الشاعر في نفسه ومنزلتها الرفيعة العالية ، كما يبرز الشعور بأن ذلك نذير بموت الإنسان وفنائه ، وهنا يصبح النص قد قام على تخيل وتأمل عميق انطلق فيه الشاعر مهووماً في فضاء الخيال الرحب ليستحضر في رثاء القصيدة رثاء شخصيته .

وكما رثى الشعراء أشياءهم المفقودة فقد رثوا الحيوانات الأليفة التي قد اعتدى عليها البشر بضلالهم وخطلهم فحرموها الحياة ، ويبرز الدور الاجتماعي في كون البشر سبباً في فناء تلك الحيوانات ، حيث يهدف الشعراء من هذا التوجه الرثائي إلى انتقاد هذا السلوك الاجتماعي المشين ومحاولة تقويمه بأسلوب إنساني عميق ، فهذا

(١) مقاطع من الوجدان : عبد المحسن حليت ، ص ٢٢٣ .

(٢) المصدر السابق ، ص ٢٢٣ .

أحمد الغزاوي يكتب قصيدة في رثاء سخلة حيث (( يشاء القدر أن يرى الغزاوي مصرع سخلة من قطيع ماعز وذلك على يد شاب طائش يقود سيارته بسرعة جنونية في شوارع البلد يدهس السخلة ويتم طريقه وكأن شيئاً لم يكن ، فيصور الغزاوي هذا الحدث في مرثية للسخلة يدعو من خلالها إلى وضع حد لهذا الطيش ومثل هذا الأمر لا نجد له مثيلاً في شعرنا قديمه وحديثه فيما قبل الغزاوي وهو هنا يبدع في التصوير واستغلال الحدث لما فيه خير للمجتمع ، فهو يعالج مشكلتين في آن واحد أحدهما وجود الأغنام السائبة في الشوارع والطرق وثنائهما طيش القيادة في الشوارع المزدهمة وليس هناك من رادع ))<sup>(١)</sup> ، ومن أبيات القصيدة :

رأيتها وهي أشلاء ممزقة	ورأسها ينطوي منها على الذنب
في (طرفة) لم تكن إلا (كلا) ومضت	إلى الفناء وباءت شر منقلب
وأقبل الناس شتى ، ينظرون بها	ضحية سقطت في غير ما سبب
وطار بالموت والجاني لطيفته	ولم يرعه امتزاج الدم بالترب
وزادني ألماً في أمها حزن	يكاد في صمته يعلو على الصخب
تأوهت ثكلاً حسرى مفطرة	مجنونة كبدها تشوى من اللهب
أصابها الرعن القاسي بفلذتها	من دون ذنب ولم يعبأ بمنتحب <sup>(٢)</sup>

ويستمر الشاعر في وصف شعوره الممتلئ بالرحمة والحنان تجاه هذه السخلة وأمها الثاكلة بأسلوب إنساني رائع ، يستحوذ من خلاله على التأثير في المتلقي والمستمع من جميع أفراد المجتمع ، ثم يتوجه بعد ذلك إلى تشخيص المسؤولية ونقد إهمال أصحاب الأغنام السائبة :

(١) أحمد الغزاوي وآثاره الأدبية : د. مسعد العطوي ، ط ١ ، (١٤٠٦هـ) ، ٣٣٥/١ .

(٢) أحمد الغزاوي وآثاره الأدبية : د. مسعد العطوي ، ط ١ ، (١٤٠٦هـ) ، ٣٣٦ : ١ .



فأين من حفظها المسؤول وهولها      راع ويعصرها بالدر والحلب  
وأين منه الجزاء الحق يدركه      بالأمر والنهي في الإهمال والهرب  
وكيف تنطلق الأغنام سائبة      عبر الشوارع بين القشر والقصب<sup>(١)</sup>

حيث جعل الحادثة المؤلمة وما يتبعها مسؤولية اجتماعية عامة يشترك فيها الجاني وصاحب السخلة بل والنظام الإداري عامة إذ تقع عليه مسؤولية تتبع الجناة ومعاقبة أصحاب الأخطاء ليكون في ذلك ردع لهم واتعاظ لغيرهم .

أما علي النعمي فله تجربة رثائية تصطبغ ببعد إنساني آخر حيث تعرض لحادث صدام بين سيارته التي يقودها وبين إحدى الحمير السائبة في الطرقات ، وكانت نتيجة الحادث موت الحمار وتعطيل السيارة ، ودفعه ذلك إلى كتابة قصيدة أبرز فيها تأثيره بهذا الموقف وإشفاقه على ذلك الحمار المسكين ، ولم يبك سيارته المحترقة أو يأسف عليها بل كان أسفه على ذلك الحمار :

إن سيارتي تلقت مساء      محنة شارفت بها للحريق  
من أتان جار الزمان عليها      ترتجي الغوث حاضرا بالنهيق  
من رحيم يشيلها من أساها      ومعاناتها لظى التزهيق

.....

.....

وتماسكتُ ذاهلاً واعترتني      عبرة جففت منابع ريقي<sup>(٢)</sup>

ثم يمضي بعد ذلك مفصلاً ما تلقاه تلك الحمير السائبة من جور السائقين ، وما ينبغي تجاهها من الخنو والرحمة ، ويستطرد في انتقاد من يقسو عليها أو يقلل من شأنها بحجة تطور وسائل المواصلات وانعدام فائدتها في الزمن المعاصر ، فيرى فيها إرثاً

(١) المصدر السابق ، ١: ٣٣٧ .

(٢) جراح قلب : علي النعمي ، ص ٣٤ .



عريقا ويرى في رحمتها والوفاء لها ردا لجميلها السابق على الآباء والأجداد .. فيقول:

أيها القاطنون في كل شبر      من بلادي ذات الوفاء العريق  
لا تقولوا عهد الحمير تولى      وكفانا الحديد عبء الطريق  
ما رماها أبائكم ذات يوم      ما جفاها أجدادكم في عقوق  
فلماذا لم ترحموها وفاء      لأب راحم وجد رفيق  
إن للراحمين أجرا جزيلا      عند رب ما نام عن مخلوق<sup>(١)</sup>

ويلحظ كيف جعل الشاعر من خطابه توجيها وطنيا عاما ، كما يلمس في الأبيات نزعة الوفاء والعرفان التي تجسد المثل والقيم الإنسانية العظيمة لدى أفراد المجتمع السعودي ، الذي يحترم ويقدر حقوق حتى الحيوانات السائبة منطلقا بذلك من تكوينه الديني والاجتماعي العريق .

## ٢ - الروابط الاجتماعية

### أ) روابط القربى:

يصف الدكتور مصطفى الرافعي رثاء الأقارب بأنه (( يقال على السجية ))<sup>(٢)</sup> ، كما ينفي عنه أن يقال على الرغبة ، ولكنه بعد ذلك يمضي ويترك هذا الوصف دون مزيد تعليق أو إيضاح ؛ فيفتح بذلك مجالا رحبا أمام الدارسين والباحثين ليتأملوا هذا الوصف ويكشفوا ما يكمن وراءه من عطاء عاطفي وفكري كبير ، فالقريب لا تستطيع النفس البشرية عند فقدته المواجهة مهما كانت عظمة قواها وشدة تحملها ، وهذه فطرة الله التي فطر الناس عليها ، وعاطفة القربى لا يستطيع الانفلات من

(١) جراح قلب : علي النعمي ، ص ٣٨ .

(٢) تاريخ آداب العرب : مصطفى الرافعي ، (بيروت ، ١٩٧٤م) ، ١٠٦ : ٣ .

قيودها أي إنسان حتى من جعل الله لهم العصمة من الأنبياء والمرسلين ، فهذا سيد المرسلين نبينا محمد \_ صلى الله عليه وسلم \_ تذرف دمعته عندما فقد ابنه إبراهيم وتنبس شفتاه الشريفتان بـ (( وإنا على فراقك يا إبراهيم لمحزونون )) ، ومن قبل هذا نبي الله نوح عليه السلام يخاطب ربه في شأن ابنه رجاء أن لا يكون من المغرقين ، وكذا حال إبراهيم - عليه السلام - في استغفاره لأبيه .. وغير ذلك ، وهذه العاطفة المستفحلة لاشك أنه سيتضاعف أثرها وتعظم وطأتها عند فقد القريب ، ولذا فإننا نشاهد رثاء الأقارب يقل فيه التآبين في الغالب عن غيره من الرثاء وما تلك القلة إلا لأنه تكتسحه لوعة الفراق ومرارة الغياب فيبرز الندب والبكاء وتستفحل عواطف الحزن وتمتلئ بمبالغات يغفرها القارئ المدرك مهما اشتد أوارها وذلك لانبعاثها من عاطفة هائجة ونفس غير منضبطة قد سيطرت عليها ظروفها الطارئة وزعزت ثباتها ومنطقيتها ، ولعل ضياء الدين رجب من أبرز الشعراء السعوديين الذين تضخمت وتكاثفت عندهم روابط القربى ، حيث أنشأ ما يقترب من الديوان الكامل في رثاء ابنه الوحيد ( حمزة ) ، وظل ينظم فيه المراثي مع كل مناسبة تمر فيرثيه عندما أتى العيد ويرثيه في الحج الأول بعد فقده وكذلك رمضان الأول بدون حمزة .. إلخ ، ومن أبرز المعاني التي ترددت في مراثيه بر ذلك الابن البار :

يا حفيوا بوالديه تسامى      بهواه الحبيب روحا وجسما  
يا لبرمقطر أتملا      ه بسر الحياة صحوا ونوما<sup>(١)</sup>  
وفي مقطوعة أخرى نراه يهتف ببر ذلك الابن المفقود واضعا عنوان المقطوعة  
(إلى روحه الغالي يوم عرفة ) :

(١) ديوان ضياء الدين رجب : ضياء الدين رجب ، ص ٤١٧

يا حمزة البر ما أبقي الزمان هوى أعز منك ولكن بـرك الباقي

حبا كـحبك لا تبلى مطارفه جديدة نسجت من دمع آماقي<sup>(١)</sup>

فيضيف اسم ابنه المفقود إلى البر ، وهنا يصبح هذا البر منقبة عظيمة في حق

الابن الراحل كما أنه في الوقت نفسه مفقود عظيم في حق الأب الشيخ لاسيما و(( فقد

الشاعر لابنه قد جاء في فترة متأخرة من عمر الشاعر ، حيث (( الشيخوخة ))

وهمومها ، فجاء موت حمزة فتضافر مع عوامل الشيخوخة وأضاف إلى هموم

(الشيخ الشاعر) هما مؤرقا حادا بفقد الابن الوحيد<sup>(٢)</sup> ، ولذا لم يفتأ يذكره في كل

مناسبة تمر ، ففي الحج الثاني بعد وفاته ينشئ فيه مرثية أخرى كان مطلعها :

يا قرة العين هذا حجنا الثاني وأنت ناء وفي أحشائنا داني

كأنما الدهر قد عشناء في حرق وما مضى يا حبيب القلب عامان<sup>(٣)</sup>

ونلاحظ ارتباط جميع هذه المراثي بالعنصر الزماني وانطلاقها منه فرمضان

والحج والعيد جميعها مناسبات قد تحدد زمانها تحدا لا اختلاط فيه ولا تداخل ،

فيبدو أن الإحساس بالزمان يعكس شعورا عميقا داخل نفس الأب الفاقد ومبعثه وطأة

الزمن وسير عجلته في اقتناص الناس حتى تنتهي إلى أن يصبح الفاقد مفقودا في يوم من

الأيام ، كما أن من الأمور التي تثير أحزان الشيخ الشاعر أن ابنه قد خلف ابنتين بعده

هما ( حنين وأهداب ) فبقيتا أمام جدهما الكئيب ذكرى حزينة على المدى ، وكلما

رأهما تراءت له صورة الابن المفقود ، ويعظم حب الطفلتين في نفسه فيقول بعد مضي

عام على رحيل ابنه :

(١) المصدر السابق .

(٢) شعر ضياء الدين رجب بين الموقف والصياغة : عبد الله باقازي ، ص ١٣٨ .

(٣) ديوان ضياء الدين رجب : ضياء الدين رجب ، ص ٤٢٩ .

يا أبا الحلوتين يا حمزتي الغا لي ويا تاركي لـحرقه بُعدك  
 قد أهل العام الجديد علينا يا حبيبي وأنت تسكن لحـدك  
 كيف أحيا لولا حنين وأهدا بـ وأخواتك الـوحائد بعدك<sup>(١)</sup>

ويبدو أن الشاعر الشيخ قد أصبح يحس بمعاناة توحده في ذرية قد خلت من الذكور حيث كريماته الأربع وابنتا ولده الفقيد وليس لهما بعد الله سواء ، وهذا الأمر قد أملى عليه إحساسا بالعجز والوحدة كما أنه في الوقت نفسه قد ضاعف اهتمامه بتلك الأسرة الأنثوية محاولا تعويضها وعدم إشعارها بعجزه ومعاناته ، فتتفخم عاطفة ذلك الحب ( كيف أحيا لولا حنين وأهداب .. ) ونجده يقدم كريمات ابنه هنا على كريماته ، وفي هذا إلماح إلى رحمة الجد وحبه لابنه لاسيما وكريمات ابنه أصغر من كريماته فهن بحاجة إلى هذا الحب والحنان ، ويبدو أن لفظة ( الـوحائد ) تعمق ذلك الشعور بالوحدة والانكسار إضافة إلى الضعف والخوف من المستقبل في ظل غياب (الابن / السند) ، ومما يلحظ في جميع النماذج السابقة للشاعر تكرار النداء والتركيز عليه في مطالع مرثية ، وأول ما نجد ذلك في النموذج السابق حيث ورد نداء ابنه الفقيد ثلاث مرات في البيت الأول ( يا أبا الحلوتين ، يا حمزتي ، يا تاركي ) ويبدو أن في معنى النداء المتكرر هنا إحساسا عميقا من الشاعر ( الوالد ) بالاقتراب والدنو من ذلك الفقيد ( الابن / الغائب ) وإلغاء مسافة البعد بينهما ، تقريبا له .

ونلاحظ أن مرثي ضياء الدين رجب في ابنه ظاهرة فريدة ومتميزة في الشعر السعودي ، وذلك لكثرتها وتعددتها الموضوعي والشكلي ، حيث أنشأ في رثاء ذلك الابن الوحيد العديد من المرثي على مدى عدد من السنوات<sup>(٢)</sup> ، وبالتالي فإن هذا

(١) ديوان ضياء الدين رجب : ضياء الدين رجب ، ص ٤٣١ .

(٢) انظر : من ص ٤١٧ حتى ص ٤٣٤ .

الكم الكبير والصادر من شاعر واحد في مرثى واحد قل أن نجد له ندا في هذا المجال<sup>(١)</sup> إذ أن الغالب الأعم اقتصار الرائي على قصيدة واحدة أو اثنتين أو ثلاث في أقل الأحوال ، وهنا تستحضر الذاكرة مرثي الخنساء في أخيها صخر وكيف تكثف العطاء الشعري وتعددت مضامينه وأساليبه ، فقد يكون هذا بسبب أن المرثي كان سنداً قوياً للرائي الفاقد ، ويفقده قد تحولت حال الرائي إلى الضعف والعجز مع الإحساس بفراغ كبير كان يسده ذلك الفقيد ، ومن هنا فإن مرثي الخنساء في أخيها ومرثي ضياء الدين رجب في ابنه تفتح مجالا رحبا للدراسة تقوم على الموازنة في تتبع جاد وفحص دقيق ، حيث نتوقع أن يثمر ذلك مجليا الكثير من النتائج لاسيما في دوافع الشاعرية والمؤثرات النفسية بين ذينك الموقفين القديم والجديد .

هذا وقد لفت رثاء ضياء الدين رجب لابنه أنظار الكثير من الأدباء والشعراء ، وقد أشار إلى ذلك محمد هاشم رشيد في رثائه لضياء الدين رجب بعد وفاته حيث قال :

لهفي عليك ، على الأبوة في مآثمها الحزينة  
أنستك حتى الحب ، والصبوات ، في حضن المدينة  
.....

وحملت قلبك ، وهويتزف ، ضاحكا مستبشرا  
لتعانق الأمل الموسد ، في ثرى ( أم القرى )  
وتضم أغلى أمنيائك في حمى البلد الأمين  
يا بلسم القلب الجريح ومزحة الروح الحزين<sup>(٢)</sup>

(١) للشاعر حسن الزهراني ديون كامل في رثاء والدته وعنوانه ( ريشة من جناح الذل ) .

(٢) الأعمال الكاملة : محمد هاشم رشيد ، ص ١٨٧ .



حيث يتأسى الشاعر لأبوة زميله الفقيد ، وكأن في هذا إلماح إلى ما كان يعانيه من آلام فقدته لابنه ، حينما أنسته تلك المصيبة جميع ملذاته ومباهج أنسه ، ثم يحمل ذلك الأب قلبه النازف الجريح ويرحل ليعانق ابنه الدفين في ثرى أم القرى ، وهنا قد يستوقفنا التركيز على العنصر المكاني في هذا النص حيث ( حضن المدينة ، ثرى أم القرى ) ، فالتلازم الثنائي بين مكة والمدينة شيء بديهي لجامع القداسة والشرف المكاني فيهما ، ومعلوم أن الأبوة والبنوة عاطفتان ورابطتان مختلفتان عن جميع العلائق والروابط الأخرى ، فيهما يكمن الصفاء الروحي والصدق العاطفي مما يمنحهما بالتالي نزاهة مطلقة تنأى بهما عن المين والمخادعة أو المجاملة المصطنعة فتتحقق لهما النزاهة ويتصفان بالشرف الأخلاقي وقدسسية العاطفة ، وهنا تكتشف جمالية إبراز العنصر المكاني ليصبح رمزا للأبوة والبنوة أو الأب والابن بجامع الشرف والنزاهة ، ونحن وإن كان هذا التحليل والتأويل بعيدا عن النظرة الأولى أو لم يقصده الشاعر إلا أننا عند مزيد من التأمل سندرك إمكانية صدق ذلك على النص كتقنية فنية في خطاب الشاعر تحمل إيماء رمزيا إلى حد ما ، لاسيما والمركب ( حضن المدينة ) قد تأرجح بعد التركيب بين الحقيقة والمجاز ، فقد يكون الحزن إلماعا إلى حضن الأبوة واحتضانها الابن بعاطفة محبة وحانية .

وكما أن عاطفة الأبوة تهتز أمام فقد الابن فإنه لا يقل تأثير ذلك عند فقد البنت ؛ فهي الند والوجه الآخر في عين الأب المصاب ، وكما تكثف رثاء الابن عند ضياع الدين رجب فقد تكثف رثاء البنت بصورة قريبة من ذلك عند شاعرين آخرين هما حسين سرحان ومحمد حسن فقي ، حيث تجلت موجات الحزن عند حسين سرحان في رثائه لابنته مزنة ، وظهر التمازج بين الفتاة المتوفاة والأب المتألم ، وقد أنشا في رثائها ثلاث قصائد ومقطوعة واحدة ، وكانت أولى تلك القصائد بعنوان (دمية القصر) وقد صور فيها عظم المصيبة وعدم سلوه عن مفقودته :

أريد أسلو فهل ذكراك مسعفتي ؟      ذكراك نار تذيب القلب حمراء  
لكم نأسيت والنساء ذاهبة      سدّي ولا تنفع المحزون نساء<sup>(١)</sup>  
ثم بعد ثلاث سنوات من فقدتها يكتب قصيدته الثانية بعنوان ( مزنة ) ويركز  
على تصوير رؤيته لتلك الابنة في كل شيء وعدم مفارقتها ذاكرته ، فيكرر لفظة ( أراك ) متصدرة عشرة أبيات من قصيدته ومنها :

أراك أراك في نومي وصحوي      وفي بعد وفي قرب قريب  
أراك على النمارق والحشايا      أراك علي أخذة دروي

.....

.....

أراك على النوافذ في ارتقابي      إذا استبطأت أوي في ذهوبي  
أراك بكل متجه .. بشرق      وغرب في شمال أو جنوب  
فهو يراها في جميع الأوقات والاتجاهات ومهما كانت حالته حيث قد أخذت  
عليه جميع دروبه ، ولم ينسَ ذلك الأب فتاته الفقيدة ، فقد كتب قصيدته الثالثة بعد  
عشر سنوات من رحيلها مما يدل على مكانة خاصة لتلك الابنة وجرح عميق قد حفرته  
في قلب الأب الثاكل .

أما محمد فقي فقد رثى ابنته بعشر من القصائد والمقطعات ، غير أن الملاحظ  
رثاؤه لنفسه في الكثير من مقاطع تلك القصائد ، كما أن كثافة هذا الرثاء تجعله يقترب  
مما وجدناه لدى ضياء الدين رجب في رثاء ابنه .

وما وجدناه في كثافة رثاء الأبناء وتضخمه عند الآباء الفاقدين - كما في النماذج  
السابقة - يعكس حرارة عاطفة الأبوة وما تعانيه من الحزن والأشجان عند فقد الولد ،  
ولذا لم ينس الآباء من فقدوا من أولادهم وظلوا ييكونهم على مدى سنوات

(١) أجنحة بلا ريش : حسين سرحان ، ص ٥٨ .

طويلة...، ويتقاطع مع هذه الحالة حالة عكسية أخرى تكمن في رثاء الأبناء للآباء والأمهات ؛ وقل أن نجد شاعرا يفقد أحد والديه ولم يرثه ، ولعل أبرز مضامين هذا الرثاء الندب الشديد ، وما ذاك إلا لما يختص به المراثي من صدق المودة وصفائها التي لا يمكن أن توجد في غير الوالدين كوجودها عندهما<sup>(١)</sup> ، ومن المضامين البارزة أيضا إيضاح العلاقة الأبوية والإشارة إلى دور الأب أو الأم في الرعاية وتعهد الابن وتربيته تربية حسنة والعطف عليه ، ويشير حسين سرحان إلى ضعفه بعد وفاة والده فيقول :

جئت مثل ( الفرخ ) لولا أنني عاطل من ريشه والزغب<sup>(٢)</sup>  
 ويشير في مراثيه لجده لأمه إلى فضل ذلك الجد عليه حيث رعاه ونشأه منذ صغره وعوضه ما افتقده بغياب والده فيقول :

أين الحنو وأين العطف أينهما	قد أدرجا معه في ذلك الكفن
حنى عليّ وأولاني رعايته	وحل مني محل الروح في البدن
أيام كان أبي في نجد منتزحا	مشرّد الجسم عن أهل وعن سكن
حتى إذا أدنى فضلا وعلمي	مضى وفاز بذكر بعده حسن <sup>(٣)</sup>

وتصور الأبيات ما كان يعانيه كثير من الأبناء - في الستينيات والسبعينيات - وما قبل ذلك من القرن الماضي - من ترحل آبائهم وغيابهم غيابا طويلا من أجل العمل والبحث عن لقمة العيش في وقت لم يتوافر فيه لهذه البلاد ما تعيشه الآن من نعمة الرخاء ورفاهية العيش وتيسر كثير من الأمور ، ولكن هذه الظروف جميعها لم تفصم عرى الروابط الأسرية التي ظلت باقية وصلبة قوية مع قساوة تلك الظروف ، فهذا

(١) يقول أمير الشعراء أحمد شوقي في رثاء والده :

ما أبي إلا أخ فارقسته وده الصدق وود الناس مين

(٢) أجنحة بلا ريش : حسين سرحان ، ص ٤٤ .

(٣) المصدر السابق ، ص ٧٢ .

حسين سرحان كمثال لأهل ذلك الوقت الذين عايشوا ظروفه القاسية يجد في جده لأمه أبا آخر يعوضه وينسيه آلام فقد الأب الغائب .

ولمحمد بن حسين تجربة خاصة في رثاء والديه ، وقد ركز في رثائه على ما كانا يقومان به تجاهه وما يجده فيهما من الحنان والمودة ، ولعل لظروفه الشخصية أثر في هذا ، فالابن قد فقد بصره صغيرا ، فأصبح بحاجة إلى قائد يهديه عند السير ويعطف عليه ويقدر إعاقته بقلب رحيم مشفق ، ومهما وجد من الناس الآخرين - ومهما كانت صلته بهم - فإنه لن يجد مثل والديه ، وهو يشير إلى ذلك في رثاء والده فيقول :

ذهبت ملذات الحياة وكيف لا      ويدي صفر من أعز بنان  
كانت يمينك سلوة الدنيا إذا      شدت على كفي بكل حنان<sup>(١)</sup>

إنه شعور خاص قد لا نجده عند غير محمد بن حسين ، وقد أتى من واقع معايشة صادقة ، حيث أحست يده بالفارق الكبير بين من يمسك بهما أو بعبارة أدق بين يد الوالد الراحل ويد غيره من الناس ، ولعل هذا الشعور هو ما جعله يزهد بالحياة وملذاتها بعد فقد الأب فلا يستدرك من ذلك سوى وجود الأم وبقائها بعد والده ليقول في آخر المراثية :

ما في الحياة لئذاذة ومسرة      إلا بأمي وهي ذات حنان<sup>(٢)</sup>  
ثم بعد ذلك بزمان يفقد محمد بن حسين والدته فيقول في رثائها :

رحلت عن الدنيا وكنتم نعيمها      إذا الهم أضناني دعوتك يا أمي  
.....

رحلت وكل الناس في الدرب سائر      ولكن أكل الناس مثلك يا أمي

(١) الديوان المخطوط ( هوامش الذات ) : محمد بن حسين .

(٢) المصدر السابق .



رحلت لمن تهوون صدقا جواره أبي من إذا نادوه ، نادوه بالشهم<sup>(١)</sup>  
وكما أنه بعد وفاة أبيه التفت في مريته إلى أمه واجدا فيها ملاذا زاخرا بالحنان  
الصادق والمودة الوارفة ، كما وجد ذلك فإنه بعد وفاتها يتذكر ذلك الأب ، فلم  
يشرك في مريته غيرهما من الأقارب أو الخاصة ، وما ذاك إلا ليجعل الوالدين في مرتبة  
خاصة وعالية لا يمكن أن يدنو منها أحد من سائر المخلوقين ، ونشاهد كيف سيطر  
التكرار على مفتتح ومختتم أبياته السابقة ( رحلت ، يا أمي ) ولعل بين اللفظتين شيء  
من التناسب القائم على رفض الواقع المحزن والتمرد عليه بعفوية الفاقد المتألم ، ف  
( رحلت ) تتضمن الذهاب والرحيل النهائي وتتصدر الأبيات .. ولكن تأتي بعدها ( يا  
أمي ) بما يحمله النداء من قرب المنادى واستجابته مناقضة ذلك الواقع ومحاولة نفيه  
والتغلب عليه .

ومع أن للوالدين القدح المعلى في رثاء الأقارب من حيث الكم والمضمون إلا أن  
هذا لا يعني استثناؤه الخالص بذلك الرثاء ، ولكننا نجد الكثير من المراثي في سائر  
الأقارب كالإخوان والأخوات والأعمام والأخوال والأزواج والزوجات .. إلخ ، ومن  
هذا ما قاله عبد الرحمن السماعيل في مريته لأخته بعنوان ( الخميس الحزين ) وفيها  
يقول :

كأنك حين رحلت  
تسللت في كل ركن فلم ترحلي  
وكل النساء رحلن  
كان جميع النساء توفين يوم الخميس  
وأثرت أنت البقاء لبسمة أحمد

(١) الديوان المخطوط ( هوامش الذات ) : محمد بن حسين .



## ولثغة ماجد وعيني ليس<sup>(١)</sup>

وتصور الأبيات قوة الرابطة بين الشاعر وأخته الراحلة ، حيث لم يستطع الانفلات من ذكرياتها ، بل إن مماتها قد جعلها تتسلل لتثبت في كل ركن مؤثرة البقاء أمام مخيلة ذلك الأخ الثاكل ، وتبرز الرابطة الاجتماعية في النص آخذة مسارين متوازيين ، أولهما ما بين الأخ الشاعر وأخته المريثة ، وثانيهما ما بين المريثة والأطفال المذكورين في النص ، ولعلنا لا نستطيع تحديد هوية هؤلاء الأطفال بالنسبة للمريثة ، أهم أبناؤها أم أبناء أخيها الشاعر أم أبناء غير ذلك من الأقارب ، ولكننا في الوقت نفسه نستطيع إدراك قوة الارتباط وسدى اللحمة بين المريثة وهؤلاء الأطفال وما كانوا بالنسبة لها ، وبالتالي فإن هذا يعكس وشيجة اجتماعية عظيمة تتمثل في قيمة الطفل ودوره في المجتمع ومدى ما يجده من عطف ورحمة وإشفاق .

وهكذا فإننا نجد الكثير من رثاء الأقارب يقوم على بلورة صلة القرابة وبيان عظم وشائجها وما يتعلق بها من عواطف ونزعات ، وقد كثرت نماذج ذلك في الرثاء السعودي وتعددت مناهجها في المضمون والصياغة .

### ب ( روابط الصداقة والزمانة :

فقد الأصدقاء والأصفياء من أكثر محركات الأشجان ، وكل إنسان في هذه الحياة لابد أن يكون له أناس قد خلصوا في المودة والحب فارتبط معهم بعلاقات شتى ، فلا يأنس إلا بحضورهم ولا يجد المتعة إلا بمرافقتهم ولا يستلذ التحدث إلا معهم ، والأرواح كما قد جاء في الأثر جنود مجندة ما توافق منها اتلف وما تنافر منها اختلف ، والصداقة رابطة اجتماعية عليا ، بل إنها من ضرورات الحياة ، فكل إنسان لابد أن

(١) معجم البابطين ، ط ١ ، ( الكويت ، ١٩٩٥ م ) ٣ / ١٠٩ .

يكون له صديق يجد فيه الأنس والعون ، وقد تتضخم علاقة هذه الصداقة فتكتسح غيرها من العلاقات ؛ كعلاقة القربى مثلا ، إذ أن هناك من تكون ألفته ومودته مع أصدقائه أكثر وأبلغ منها مع أقربائه أو بعضهم على أقل الأحوال ، وهذا أمر مشاهد ومعلوم في حياتنا المعاصرة ، ولاشك أن الإنسان عندما يفقد الصديق العزيز سيكون لذلك تأثير بالغ في حياته ، فهو أولا قد فقد جزءا مهما من تكوينه النفسي والاجتماعي ، ثم هو ثانيا يرى مصرعه وقرب رحيله برحيل ذلك الصديق ، لاسيما والصداقة في غالب أحوالها إنما تقع بين أناس متقاربين في تكوينهم النفسي والفكري والاجتماعي ، ومن الذين رثوا أصدقاءهم الشاعر أحمد قنديل ؛ فقد رثى رفيق دربه ( حمزة شحاتة ) بقصيدة استعرض فيها ذكريات شبابهما ، واحتوت القصيدة على الكثير من المعاني التي تظهر قوة علاقة صداقتهم ، ومن أبياتها :

أخي يا رفيق الدرب والعمر والمنى	ودنيا فنون الشعر والفكر والحب
أسمعني ؟ طبعاً فأنت بجانبني	حياة بها عشنا الحياة على الدرب
غريبين في الدنيا تباعد أهلها	تباعا ولما ينأ جنبك عن جنبني
نطوف بأكوان العوالم حرة	ونأوي لركن ساحر الشد والجذب
نقضي سواد الليل للصبح نجتلي	أمانينا موصولة البعد والقرب <sup>(١)</sup>

فيقوم النص على أسلوب مناجاة صديقه الراحل ، وتبدو عاطفة الشاعر المفعم بالحزن غارقة بأحلامها الشقية وهاربة من واقعها المزري ، حيث يخاطب ذلك الصديق وكأنه قد وجد منه إصغاء ووعيا ( أخي ، يا رفيق ) فهو هنا يحاول إزالة عائق البعد والفراق الأبدي بينهما ويحاول الخروج على هذا الواقع ، ثم بعد النداء يكرر عليه بأسلوب طلبتي آخر ( أسمعني ) - الاستفهام - مواصلا محاولته السابقة والمتمثلة في

(١) الأصداف : أحمد قنديل ، ص ٦٢ .

التمرد على واقعه والفرق في أحلام اللقاء والمحادثة ، ولذا نجده يجيب على الاستفهام السابق ، خارجاً على قاعدة الخطاب ونسقه القائم على أن يكون الجواب من المسؤول لا السائل ، ولكنه سرعان ما يجيب بعد سؤاله مباشرة ( طبعاً فأنت بجانبى ) ، فصاحبه معه ويستمتع إليه وهو بجانبه ولم يفارقه ، فهذا انعكاس للصدقة العظيمة ومؤشر على صدقها وتمكنها من قلب الشاعر ، ويستوقفنا البيت الثالث بما يحتويه من معنى جدير بالنظر الدقيق لأنه يحاول فلسفة رابطة الصداقة ويلمح إليها ، حيث يقول الشاعر : ( غريبين في الدنيا ) ثم بعد ذلك يؤكد تباعد أهلها تباعاً بينما هما لم يبتعدا جنب أحدهما عن الآخر .. ، فالغربة هنا من روابط الصداقة ، إن لم تكن عروتها الأساس وبنائها الثابت ، حيث إن الغربة لها مرجع نفسي خاص يقودنا إلى القول بأن كل صديق وصديقه يعيشان غربة اجتماعية من نوع خاص بهما ، وهذه الغربة تجعلهما يرتبطان بينهما من بين سائر أفراد المجتمع ، فالصدقة تقتضي أن يكون بين أفرادها توافق دقيق جداً في شتى مجالات الحياة في الرغبة والعزوف وفي السلب والإيجاب وفي الميول والاتجاهات .. إلخ ، وهذه العواطف والرغبات وإن كانت دقيقة جداً إلا أنها بالتالي ستحدث شيئاً من التوافق بين الأصدقاء وتجعلهما بهذا التوافق غريبين إلى حد ما عن المجتمع في حين يكونان قريبين من بعضهما ، وقد مضى الشاعر في تفصيل شيء من ذلك فيبين طوافه مع صاحبه وقضائهما سواد الليالي معا . إلخ ، وما ذلك إلا لأن كلا منهما يجد في صاحبه ما لا يستطيع أن يجده لدى أي إنسان سواه ، ولعلنا نذكر مقولة بعض الحكماء ( صديقك من تفكر عنده بصوت مرتفع ) .

أما عبد الله الرشيد ففي رثائه لصديقه ( عبد الله آل داود ) يرى أن حلمه قد مات مع ذلك الصديق ، ويلح على هذا المعنى ويكرره فيقول :

مات حلمي معك	مات حلمي معك
.....	.....
حروف ولكسني ...	يا أخي في ضميمي
بالياس في زمن صنيعة	مستخم بالسكوت و
جف إذ ودعك	لا تلم مدمعا
النفير الذي صدّك	لم أكن مستعدا لهذا
وقد مات حلمي معك ؟ <sup>(١)</sup>	أي جدوى لهذا الرثاء

ويلحظ سيطرة الخطاب الذاتي على هذا النص ، مما يعكس علاقة حميمة  
وصداقة قوية قد أحس بفقدانها الشاعر الرائي .

(١) حروف من لغة الشمس : عبد الله الرشيد ، ط ١ ، ( الرياض ، دار المعراج ، ١٤٢١هـ ) ، ص ٤١ .

### البعد التأملی

• فلسفة الموت والحياة

• رثاء الذات

التجربة الشعرية بطبيعتها تقوم على التأمل ، والنظر العميق ، وتحاول أن تتخلص من المباشرة والتقدير الذي لا يتجاوز في عطائه شيئاً معلوماً وظاهراً لدى الغير ، ولكنها - التجربة الشعرية - تحاول أن تأتي بجديد ، ولن يتأتى لها ذلك إلا بالتأمل الخاص والتفكير العميق ، والواقع أن الاهتمام بالشعر على هذا النحو القائم على الفلسفة والتأمل لم يحظ في القديم - وعلى الأخص في شعرنا العربي - بمكانة كبيرة كما يحظى بها اليوم ، وما ذلك إلا للتطور الذي تنمو من خلاله الفنون وتتغير بفاعلية الزمن بعض مكوناتها ، فالعرب ومع بداية عصر التدوين في القرن الثالث الهجري تقريباً قد ترجموا كتب الفلسفة من الثقافة الأجنبية ثم بعد ذلك تعلموها فتمثلوها حتى دخلت بقوة مذهلة على جميع الفنون والعلوم حتى ما كان في المجال الديني منها ، وما وجود المذاهب والنحل الإسلامية المتخالفة إلا بتأثير فلسفي بحث ، وهذا ما أثبتته واقع تلك المذاهب عند فحص مكوناتها وجذورها الأولية ، وقد وجد ذلك الزخم الفلسفي من الأدب وخصوصاً الشعر مجالاً رحباً لاستيعابه وتقبله ، حتى إن الشعر الفلسفي قد أصبح اتجاهها بارزاً له مضامينه الخاصة وأعلامه المعروفون ، وقد نلمس هذا الإحساس



بنمو ظاهرة التأمل في الشعر لدى أحد شعراء العربية الكبار في ذلك العصر ، حينما صرخ بقوله الشهير :

كلفتمونا حدود منطلقكم      والشعر يغني عن صدقه كذبه  
ولم يكن ذو القروح يلهج      بالمنطق ما نوعه وما سببه  
والشعر لمح تكفي إشارته      وليس بالهذر طولت خطبه

وهكذا حتى أتينا إلى العصر الحديث والذي وجدت فيه المدارس الأدبية التي يقوم أغلبها على مرتكزات فلسفية وتأملية ، والواقع أن الاتجاه التأملي قد برز أكثر من ذي قبل فتعددت أدواته وتشعبت مجالاته ، حتى أصبح حرياً بالإفراد والتميز في جميع الشعر العربي المعاصر ، وصار هناك من ينادي بأن (( عالم الشعر يوازي عالم الفلسفة ))<sup>(١)</sup> ، كما أصبح (( هناك اتجاه يرى الإبداع الأدبي - والشعر واحد منه - شكلاً من أشكال الفلسفة ))<sup>(٢)</sup> ، ومن هنا فالشعر (( دعوة جارفة إلى الهدوء المفكر ، الهدوء اللامتناهي الذي تنشط فيه كل الطاقات والعلاقات .. فيمكن أن نفهم الشعر على أنه شيء يدفعنا إلى تأمل الجذور في كل شيء ، وإلى إعادة صوغ موقفنا من المسلمات القديمة بضربة واحدة ))<sup>(٣)</sup>.

(( والنزعة أو العادة التأملية في الذهن هي التي ينشأ عنها الدافع الإبداعي - ذلك الدافع الذي يخلق أثناء تحقيقه لذاته موضوعات جديدة للتأمل ؛ والعلاقة بين الموقف التأملي والطاقة الإبداعية علاقة وثيقة كالعلاقة بين النبات والتربة ، وإذا كان

(١) أصول الأنواع الأدبية : محمد أحمد العزب ، ( المنصورة ، دار والي الإسلامية للنشر والتوزيع ) ، ( دت ) ، ص ٧٧ .

(٢) المصدر السابق ، ص ٧٣ .

(٣) أصول الأنواع الأدبية : محمد أحمد العزب ، ص ٨٠ .

التأمل كسولا فإننا لا نتوقع منه أي إبداع حيوي ..))<sup>(١)</sup> وعلى هذا يصبح (( التأمل سمة أكثر منه موضوعا ))<sup>(٢)</sup> ، ليتخذ بالتالي عمومية الدخول إلى جميع الشعر ووجوده في شتى التجارب الشعرية ، ولكن هذا الوجود سيكون بالطبع متفاوت الظهور بين التركيز الشديد واللمح الباهت متأثرا بظروف عديدة منها ما يتعلق بالمبدع ومنها ما يتعلق بالموضوع ومنها ما يتعلق بالزمان .. إلخ ، وقد نجد مثالا صادقا على الأخير منها ما خرج في القرن الثالث الهجري كما أشرنا سالفاً ، حيث كان بروز علم الفلسفة وتوهج جذوتها أثر زمكاني عارض قد غشي كل الفنون ، ونحن هنا عند مناقشة التأمل في الرثاء السعودي لا نستطيع أن ننطلق في أحكامنا العامة من واقع النظر إلى الذات المبدعة ؛ لأن هذه الذات لن تتخللها نمطية واحدة تجمع صفاتها وتوحد ظروفها ، ولكن هذا الأمر لن يقف عائقا دون استجلاء التأمل ، وسنجد أمرين آخرين قد يسدان ما فاتنا هنا ، أولهما الموضوع وثانيهما الزمان ، فالموضوع وهو الرثاء لا يأتي عفويا ولكنه في الغالب الكثير إنما يأتي مع صدمة الموت وبعد غياب الأحباب أو فقد الديار وخرابها واحتراقها ، وهنا تصبح الصدمة والفقد مجالا واسعا للتأمل والمراجعة ، وتتحول فيها الذات من حال إلى حال ، ومن فرح إلى جزع ومن ضحك إلى بكاء ، وبالتالي فالرثاء بطبيعته من أنسب موضوعات الشعر للتأمل الجاد والتفكير الحائر والقلق إزاء الحاضر والمستقبل ، أما الأمر الثاني - الزمان - فالعالم اليوم قد أصبح ينظر إلى أدب يقوم على التأملية مبتعدا عن الخطابية المباشرة والتقريبية الفجة ، وصارت الدعوة الاجتماعية تهتف على المناداة بأن يكون للمبدع رؤية فلسفية

(١) الشعر والتأمل : روسترها ملتون ، ترجمة (محمد بدوي) ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر (د.ت) ، ص ١٠٨ .

(٢) الشعر الحديث في المملكة العربية السعودية خلال نصف قرن (١٣٤٥هـ - ١٣٩٥هـ) : عبد الله الحامد ، ط ١ ، (الرياض ، دار الكتاب السعودي) ، ص ٢٧٤ .

عامة ينزع عنها في مواجهته لقضايا الكون والإنسان والطبيعة ، وما وجود الرمزية والغموض والمذاهب الحديثة في الإبداع إلا بتأثر وتأيد من تلك الدعوة ، والشعر السعودي ليس بمعزل عن واقع الإبداع العالمي ، وإدراكا لهذا الأمر فقد تم تسجيل أطروحة للدكتوراه في إحدى الجامعات السعودية ، <sup>(١)</sup> وعندما ننظر إلى البعد التأملية في الرثاء السعودي فسنجده متركزا في الموضوعين الآتين :

١- فلسفة الموت والحياة .

٢- رثاء الذات .

## ١- فلسفة الموت والحياة

الموت والحياة من المتلازم الثنائي ، وهما ضدان متباينان ، وهما - أيضاً - من أوسع مجالات التأمل والتفكير ، وقد وقف الشاعر العربي القديم حائرا في استكناه حقيقة الموت أو معرفة أسبابها ، فهو يرى المنياء خبط عشواء كما يقول زهير في معلقته :

رأيت المنياء خبط عشواء من تصب      تمته ومن يسلم يعمر فيهرم <sup>(٢)</sup>  
ولكنه مع عدم معرفة أسباب وقوع الموت يقر بحقيقته وحتميته وأنه أمر لا فرار منه ولا نجاء ، كما قال الشاعر الجاهلي الآخر في معلقة أخرى :

لعمرك إن الموت ما أخطأ الفتى      لكأ طول المرخى وثنياء باليد <sup>(٣)</sup>

(١) تم تسجيل رسالة دكتوراه في قسم الأدب بكلية اللغة العربية في جامعة الإمام بالرياض ، وعنوانها (النزعة التأملية في الشعر السعودي المعاصر) للباحث الطالب (صالح المحمود) .

(٢) ديوان زهير بن أبي سلمى : زهير بن أبي سلمى ، (بيروت ، دار صادر) ، (د.ت) ، ص ٨٦ .

(٣) ديوان طرفة بن العبد : طرفة بن العبد ، (بيروت ، دار صادر) ، (د.ت) ، ص ٣٢ .

وهكذا كان الموت قد حظي بوقفة جاهلية تقوم على الحيرة والتفكير وتنتهي إلى اليأس من تعليل حقيقة الموت ، مما يجعلنا نقول بأنها بداية لتأمل عميق وفلسفة مقبلة كانت هذه بذورها في الشعر الجاهلي .. ولكن مجيء الإسلام قد أتى لينهي هذه الحيرة ويكبح جماح ومضات الفلسفة حيالها ، فالموت قدر لا بد منه وأجل قد كتبه الله على جميع الخلق : ﴿ وَمَا كَانَ لِنَفْسٍ أَنْ تَمُوتَ إِلَّا بِإِذْنِ اللَّهِ كَتَبْنَا مُوَجَلًّا وَمَنْ يُرَدُّ ثَوَابَ الدُّنْيَا نُؤْتِيهِ مِنْهَا وَمَنْ يُرَدُّ ثَوَابَ الْآخِرَةِ نُؤْتِيهِ مِنْهَا وَسَنَجْزِي الشَّاكِرِينَ ﴾ (١)

كما قال تعالى : ﴿ إِنَّكَ مَيِّتٌ وَإِنَّهُمْ مَيِّتُونَ ﴾ (٢) ، وهنا توقف ذلك الابتداء السابق في العصر الجاهلي والقائم على فلسفة وامتزاج الثقافة العربية بغيرها كما أشرنا مسبقا ، بعد هذا تم استئناف فلسفة الموت والحياة وبدأ الحديث عن حقيقتيهما ومحاولة معرفة كنههما يبرز في الشعر العربي ، حتى نرى المعري أبا العلاء يطلق عليه (( فيلسوف الموت )) (٣) وفي العصر الحديث أصبحت قضية الموت والحياة أكثر ظهورا وأثرة فأصبح (( الموت متلازما للانفعال والتأمل في الشعر المعاصر ، لأنه ملازم للإحساس بالزمن فرديا وحضاريا ، حيث العذاب الجسدي يتضامن مع الغياب الحضاري ، بالملازمة جعل الشاعر المعاصر من الموت ملتقى الرغبات وتعارض الاختبارات )) (٤) ، وإذا كان فضاء الموت قد أصبح أثير الخروج في جميع الأغراض والمضامين بل قد يكون غرضا لذاته فإنه سيجد مجالا أفسح عند الرثاء ، لأن السبب

(١) سورة آل عمران آية ١٤٥ .

(٢) سورة الزمر آية ٣٠ .

(٣) الحداثة في الشعر العربي المعاصر : محمد العبد حمود ، ط ١ ، ( بيروت ، الشركة العالمية للكتاب ، ١٩٩١م ) ، ص ٢٩٢ .

(٤) الشعر العربي الحديث : محمد بنيس ، ( الدار البيضاء ، دار توبقال للنشر ، ١٩٨٩م ) ، ص ٢١٢ .



الأول في الرثاء هو الموت بدهشته المذهلة ومفاجأته المروعة ، (( وإذا كان الوجود الإنساني انطلاقاً إلى الموت ومقاومة هذا الانطلاق في آن واحد يكون السؤال : كيف تتم هذه المقاومة ؟

طريقة أساسية لمقاومة حقيقة الموت هي الأمل ، طريقة ثانية أساسية لمقاومة حقيقة الموت هي الحب ، وطريقة ثالثة أكثر أساسية من كليهما في هذه المقاومة هي الكلمة الشعرية ، لماذا ؟ لأن هذه الكلمة منبعها الأساسي ، أما لماذا تعتبر الكلمة الشعرية طريقة ممتازة في مقاومة الموت فذلك لأن الوجود الشعري لا يتحرك بين الأشياء على أساس إرادي ولأنه كذلك فهو لا يقتحم الأشياء ، لا يلبسها بما ليس عندها ، بل يفتح صوبها برؤية خالصة كما تسلم ذاتها لرؤية الطفل الفرح باللعب لا غير ))<sup>(١)</sup> وعندما ننظر إلى فلسفة الموت والحياة في الرثاء السعودي فسنجد أن أول ما نلمحه تلك الحيرة العظيمة والقلق المؤرق حيال حقيقة الموت والحياة ومعرفة سرهما ، فهما لغز محير يقف أمامه الشعراء في ذهول وصمت ، مما يحدو بهم إلى التساؤل الملح والبحث عن الجواب الشافي ، ونلمح هذا التأمل في إحدى مراثي عبد السلام هاشم حافظ والتي قالها في أحد أصدقائه .. ومنها :

فتى كله فورة وانطلاق      وفي جانحيه أمان كبيرة  
فتى ماؤه الوعي جم الذكاء      يحب الوجود ويرجو سروره  
وفي غفلة ضمه الصمت بين الحفر

.....

وثالث بين بنيه وزوجه      يساقيهم الشاي قبل الظهيرة  
ورابع في غبطة بالطفولة      وخامس يسعى ويبني قصوره

(١) الحداثة في الشعر العربي المعاصر : محمد العبد حمود ، ص ٢٩٠ .



### فجاء لهم طائف الموت يخفي الأثر

ومن مخبري سر هذه الحياة      وأعجوبة الموت تأتي مثيرة  
يماوز عمـن يؤمل فيه      ويغت ناسا بليقا أخيره

فسبحان ربي له الغيب .. مجرى القدر

بتصرفه الروح .. يأتي ويمضي البشر<sup>(١)</sup>

ولما في النص من نزعة تأملية خالصة فقد حدا هذا أحد الدارسين عند دراستها إلى القول بأنها (( مقطوعة في الرثاء هي إلى باب التأمل أقرب ))<sup>(٢)</sup> وما يهمننا هنا هو الإشارة إلى ما فيها من تأمل مع أن ذلك الكاتب قد جعل التأمل موضوعا موازيا للرثاء ، بينما الصحيح أن التأمل سمة لا موضوع أو غرض ، وعلى هذا فهو يدخل في شتى الموضوعات ، ومقطوعة عبد السلام حافظ هذه تعكس صدى السؤال العاجز عن تفسير الموت ، وتركز على عنصر المفاجأة فيه ، حيث يأتي السقيم والصحيح ، والكبير والصغير دون أدنى تفريق ، وهذا المجيء هو الذي يجعل (( الحقيقة الإنسانية ناضجة للموت لحظة ولادتها ، .. والموت وجود الحقيقة الإنسانية في ( النهاية ) ، وهذا يعني أن الحقيقة الإنسانية ( وجود للموت ) أي أن الموت نهاية طريق وجودها لذا هي تموت كل لحظة لأنها كل لحظة تتجه في سيرها صوب نهاية طريقها في الوجود ))<sup>(٣)</sup> ، ولعل تعدد الموتى في المقطوعة ( آخر ، ثالث ، رابع ، خامس ) يدل على طول التأمل في موت العديد من الناس ، وهؤلاء الناس جميعا قد تفاوتت أحوالهم واختلفت أسباب موتهم ، ولكن النتيجة رجوع الشاعر حاسر الطرف حائر الإجابة ( من مخبري ) ، بل إن الحال يثير الدهشة فيصف الموقف بـ ( أعجوبة الموت ) ، وأخيرا وبعد

(١) الأعمال الشعرية الكاملة : عبد السلام حافظ ، ص ٦١٢ ، ٦١٣ .

(٢) شعر عبد السلام هاشم حافظ ( دراسة وتحليل ) : رحمة مهدي الريمي ، ص ١٧٤ .

(٣) الحداثة في الشعر العربي المعاصر : محمد العبد حمود ، ص ٢٨٩ .

طول التأمل يعود الشاعر إلى رشدته وإيمانه فيرجع الأمر إلى قضاء الله النافذ وقدرته التامة ، وسنته الماضية في هذا الكون ( .. يأتي ويمضي البشر .. ) ، وهذا مؤشر على سلامة معتقد الشاعر وخلوه من الانحرافات الفكرية والأوهام المضللة ولكن تساؤله وتأمله السابق ليس إلا من قبيل صريح الإيمان ، ولذا فإنه قد يتنامى هذا النوع من التساؤل ليتجاوز الدنيا إلى الآخرة والحياة والموت إلى ما بعدهما كما نجد ذلك في إحدى مرثي الشاعر جاسم الصحيح حيث يقول :

أسائل هل هناك بحجم همي	نعيم في الجنان الخالدات ؟
وماذا في كنوز الغيب أغلى	على الإنسان من كنز الحياة ؟
أسائل ثم أسقط فوق بعضي	إذا انكفأت علي تساؤلاتي
يبالغ في أذي الموت حتى	ليرجمني بأصغر من حصاة <sup>(١)</sup>

فتراكم وتتكاثر تساؤلاته حيال الموت وما بعده ، ولكنها تظل أسئلة حائرة ، ويعكس النص حالة الشاعر في اضطرابها وقلقها ، فلا نستطيع أن نخرج من النص بمضمون واضح القصد والمراد ، حيث يحتمل النص الكثير من التأويلات والقراءة ، غير أننا ندرك حقيقتين اثنتين لا يمكن أن نختلف عليهما ، الأولى عدم وجود إجابة شافية كافية لتساؤل الشاعر حتى إنه يسقط حائراً فوق بعضه .. ، وثانيهما تأذي الشاعر بالموت ( يبالغ في أذي الموت ) وقد تكون هذه الأذية لما يخترمه من أحباب وأصفياء الشاعر يوماً بعد يوم ؛ أو قد تكون لخوفه وترقبه الموت في أي لحظة ، مع عدم امتناع ورود الاحتمالين معا ، ولعل من الجميل توجيه مراد الشاعر في تساؤله عن نعيم الجنان هل سيكون بحجم همه إلى رجاء أن يجد نعيماً وثواباً في الجنة جزاء ما يواجهه من هم الموت سواء أكان ذلك بما يفتقده من الأقارب والأعزاء أو كان لخوفه

(١) أعشاش الملائكة : جاسم الصحيح ، ص ٤٥٥ .

الذاتي من حدوث الموت له وإزهاق حياته في أي لحظة فهو يترقبه ويتحين تربصه به ..  
، ولعل ما يدفعنا إلى هذا التوجيه وجود تساؤل آخر في مرثية أخرى نظمها الشاعر في  
أحد القضاة ومن أبياتها:

الغيب أغرى بالخلود شهيتي ودعايتاه : الحور والولدان

.....

هل نحن في سجن الزمان رهائن أبدية وسنينا القـضـبان ؟  
هل موتنا باب الحقيقة مغمض الـ عينين ما انفتحت له أجفان ؟<sup>(١)</sup>

حيث يستشرف ما بعد الموت فيرى الحقيقة في الخلود ، والخلود هي الدار  
الأخرى ، وقد سماها الله بدار الخلود لتمييزها على الدنيا بذلك الخلود والبقاء على  
حين تكون الدنيا دار فناء وتغير وزوال ، وتصبح اللغة مستغرقة الرؤية الشعرية هنا  
ومستلهمة لها في المفارقة بين ( الخلود - سجن الزمان ) واختيار هاتين اللفظتين يعبر  
تعبيرا دقيقا عن الموت الذي يبدو بصورة ( باب الحقيقة ) وانفتاح هذا الباب هو نهاية  
مدة السجن في هذه الحياة بهمومها وأكدارها وبداية الانتقال إلى الآخرة بنعيمها  
وملذاتها الخالدة .

وأمام هذه الشريحة التي تصدر رؤيتها التساؤلات وتتسم بالحيرة والقلق ..  
أمامها نجد شريحة أخرى قد انطلقت من يقين متأكد وإيمان عميق بحقيقة الموت والحياة ،  
فهذا حسين سرحان في رثائه لحافظ إبراهيم يقول :

عللوا الموت أنه راحة النفس وما كان غير أصل الفناء  
يرغب المرء أن يعيش طويلا ناعما بين نعمة وصفاء

(١) أعشاش الملائكة : جاسم الصحيح ، ص ٣٥٨

ومحال عليه ذلك مهما  
 خلق المرء للفناء وإن طـا  
 لست ليالي سروره والهناء<sup>(١)</sup>  
 والضمير في ( عللوا ) يوحي بتمعن الشاعر في بعض الآراء والفلسفات التي  
 حاولت تشخيص حقيقة الموت فانتهدت إلى أنه راحة للنفس البشرية ونهاية لكدحها  
 ومتاعها ، والواقع أن هذا الرأي لم يصدره أصحابه إلا لتبرمهم من الحياة وما فيها من  
 اللأواء والمتاعب ، وهذه النظرة إلى الموت برزت في الشعر العربي الحديث كعدوى من  
 الأدب الغربي الحديث ، في الأدب الغربي نجد أن (( بعض الشعراء حين يلجئون  
 أنفسهم في عالم الموت لا يخشونه .. بل يصورونه راحة من عناء الأعباء التي يرزحون  
 بحملها من جراء عالمهم المتهالك والمتشابك .. ( ففوته ) شاعر ألمانية الكبير ينتظر الراحة  
 في عالمه الهادئ حيث يقول :

كل شيء مستريح هادئ  
 وقريباً أنت أيضاً تستريح

وبيتس شاعر انجلترا المعروف لم يكن يخشى الموت لأنه كان مؤمناً أن الموت :  
 (( ليس إلا انتقالاً من غرفة إلى أخرى ))<sup>(٢)</sup> ، فهل حسين سرحان هنا يقصد في (للوا)  
 تلك الآراء الغربية وما سار في جادتها من الشعر العربي الحديث ؟ لا نستطيع أن نجيب  
 على هذا التساؤل بإجابة نهائية حاسمة ، ولكننا في الوقت نفسه نستطيع تحديد تلك  
 الآراء والتعليقات لأن الشاعر قد بينها في ( أنه راحة النفس ) ، وهذا التعليل يتوافق  
 مع الآراء التي بينها أنفاً ، وقد يكون جعل الضمير مجهولاً من يعود إليه في النص  
 ( عللوا ) نابع من إحساس فني يعكس تجاهل الشاعر لتلك الآراء وعدم إيمانه بها :

(١) صوت الحجاز ، بعنوان (( أنت في النابغين )) ١٩/٤/١٣٥١هـ .

(٢) سلسلة أعلام الفكر البحريني (٤) : د. مكّي محمد سرحان ، مكتبة فخرأوي ، ( د.ت ) ، ص ١٣٨ .



وانطلاقة من رؤية ذاتية خالصة تفيد بأن الموت أصل الفناء وليس راحة النفس كما تزعمه تلك الآراء ، وقضية الفناء قد قررها الله في كتابه الكريم فقال : ﴿ كُلُّ مَنْ عَلَيْهَا فَانٍ ﴾<sup>(١)</sup> ، والشاعر المسلم المؤمن بكتاب الله لا شك أنه فيما يقوله هنا قد استلهم ذلك فأمن به وأعرض عما سواه .

وكما أن الموت أصل الفناء ونهاية لا نجاء منها ولا فرار عند حسين سرحان فإننا نجد لدى محمد عواد ومحمد السنوسي نظرة الاحتقار لهذه الحياة والتقليل من شأنها ، فمحمد حسن عواد حينما ماتت أمه قال في رثائها :

أهكذا تنتهي الحياة بإنسا	ن عظيم تأثيره في الحياة ؟
أهنا سحرها الجميل يغطى	بالتراب الندي والظلمات ؟
أهنا مهجع الهدى والتسامي	أهنا موائد النهى والأناة ؟
أهنا تتلف الحصافة والطهر	ر ويفنى التقى لدى الحشرات ؟ <sup>(٢)</sup>

(( فأم العواد في القصيدة ليست امرأة عادية ، إنما هي المثال الرائع الذي يطلبه العواد في كل أم ، بل هي منبع السحر والهدى والتسامي .. فنحن نلاحظ أن خيال العواد قد رسم لأمه صورة مثالية ، تصطدم بالواقع وينهار هذا المثال ، حينما تموت))<sup>(٣)</sup> فيسخر من هذه الحياة ويحتقرها لأنها قد أنهت هذا الطهر واغتالت ذلك المثال الرائع ، فلم تشفع له مثاليته ، ومن هنا استحققت الحياة الاحتقار والبسطة ، ومن هنا كانت (( تساؤلات العواد الدائمة وتأملاته .. تعبر عن إحساسه بالحيرة والقلق والشكوى من سر الحياة ، ومن اللغز الكبير الذي يحيط بالكون ، وليست صادرة عن

(١) سورة الرحمن آية ٢٦ .

(٢) نحو كيان جديد : محمد حسن عواد ، ص ١٢٢ .

(٣) محمد حسن عواد شاعرا : أمنة عبد الحميد عقاد ، ( جلة ، مطابع دار المدني ) ( د.ت ) ط ١ ، ص ٢٦ .





فهي حبلى بنا ولما تلدنا تتحدى آجالنا المحدودة<sup>(١)</sup> حيث أنشأ صورة تقوم على اتجاه معاكس للواقع المشهود ، فوجود الإنسان في الحياة ( الأيام ) يجعله جنينا في أحشاء أمه ( الحياة ) ، وولادة ذلك الجنين لا تكون إلا بعد انفصاله وابتعاده عن تلك الأم ( الدنيا ) ، فرحيله منها أو موته هو ولادته ، وهنا تتضح عكسية الصورة التي أشرنا إليها مسبقا ، فيصبح الموت ولادة والولادة موت ، ولعل هذا التعاكس المتقاطع مع الواقع والحقيقة ينبعث من الإحساس برتابة الحياة والملل من متاعبها وأكدارها ، فرفض واقع الحياة هو الذي جعله يرفض حقيقتها ويعكس نمطيتها المألوفة ، ومن التقنيات الفنية في النص وحيث إننا بصدد فلسفة الموت والحياة تستوقفنا صورة الليالي ( فهي حبلى ) ، فالحمل قد جرت سنن الله الكونية على جعله محددًا بفترة زمنية معلومة ، فهي في الإنسان تسعة أشهر مثلا ، كما أنها في كل فصيلة من الحيوانات لها وقت محدد معلوم ، وهذا الأمر لم يغفل عنه الشاعر حتى تكتمل فكرته ولا يوجد عليها مدخل نقدي ، فالدنيا حبلى والإنسان جنين في أحشائها وما بقي هو مدة هذا الحمل ووقت الوضع وهنا يأتي الشطر الأخير في النص (تحدى آجالنا المحدودة) فالآجال محدودة معلومة وكل جنين معلوم متى سيولد/ يموت ، لأن الناس لا يستأخرون عن موتهم ساعة ولا يستقدمون فمدة الحمل في فكرة الشاعر التي طرقها الأجل ، والأجل قد كتبه الله وحدده لكل نفس ، وهو وإن اختلف من إنسان لآخر إلا أنه محدد معلوم مسبقا ، فاختيار ( المحدودة ) ووصف الآجال بذلك قد أتى مناسبا لا كتمال الفكرة وتبلورها كما أرادها الشاعر ، ولأن هذه الفكرة هي المنطلق الأساس لتجربة الشاعر في قصيدته فقد كان مطلعها :

أنا إن مت سوف أبعث حيا من جديد على حياة جديدة

(١) شفق الأحلام : محمد سعيد المسلم ، ط ١ ، ( بيروت ، مطبعة دار الكتب ) ، ( د.ت ) ، ص ٣٠.

وستنشق ظلمة الليل عن فجـ روتنجا ب عن حياة رغيدة<sup>(١)</sup>  
 فالموت بداية لحياة جديدة ، وهي حياة من نوع آخر ولذا كان وصفها بـ  
 (جديدة ، رغيدة) ، وفي هذين الوصفين تظهر المفارقة بين هاتين الحياتين ، ومن  
 الواضح استلها م هذا المضمون من موقف الإسلام ونظرته إلى الحياة الدنيا وما بعدها  
 من الحياة والخلود والنعيم في الدار الآخرة كما تضافرت على إيراد ذلك وبيانه الكثير  
 من نصوص القرآن الكريم والسنة النبوية المطهرة ، وهذا المعنى القائم على النظر إلى  
 الحياة باحتقار وازدراء أو عدم الأسف عليها لما فيها من المتاعب والكدر وكذلك لما  
 بعدها من الحياة الجديدة والمتصفة بالنعيم والرفاهية ومفارقة الشوائب والمنغصات ،  
 هذا المعنى كما برز عند المسلم في رثاء نفسه وعدم الأسف على الحياة فإنه قد وجد  
 عند غيره في رثاء أقاربه ، فهذا محمد عمر توفيق حينما رثى ابنه قد ارتأى أن رحيله من  
 الدنيا راحة له وخلاص من عذاب عظيم ، فالحياة سلسلة من المهالك ، لا غذاء فيها  
 ولا ماء ، إذن فالرحيل عنها يصبح شيئا محبوبا ، يسعد النفس ويريح الأعصاب ،  
 ولذا فوفاة ابنه شيء لا يثير الألم :

أحسنت يا بني ، فالحياة التي فارقتها مـوارة بالألم  
 الشر والجور وعصف الأسى والليل والهم ويرح النقم  
 ما أسعد السالم منها ، إذا مربها كالطيف أو كالنغم<sup>(٢)</sup>

ولسيطرة النظرة التأملية واستحواذها على تجربة القصيدة فقد خلى النص من  
 الرؤية التقليدية المتكررة في رثاء الأبناء والقائمة على الندب والبكاء والصراخ ،  
 فالرؤية هنا قد حكمت العقل المتأمل وأبعدت العاطفة بآلامها وأسفها المحزن ، وقد

(١) شفق الأحلام : محمد سعيد المسلم ، ص ٣٠.

(٢) شعراء الحجاز : عبد الرحيم أبو بكر ، ص ٢٣٨ .

سادها شيء من الهدوء القائم على التقصي في وصف الحياة وذم حالها ، وقد ركز البيت الأخير على تصوير عظم سعادة من يمر سريعا في هذه الحياة ولا يطيل فيها الإقامة والمكث .

## ٢- رثاء الذات

رثاء الذات وإن كان متعرقا في جذور التراث منذ أن أنشأ مالك بن الريب<sup>(١)</sup> قصيدته الشهيرة في رثاء نفسه إلا أنه لا يزال موضوعا غامضا كمصطلح أدبي مقنن محدود ، فهل هو مقصور على ما يقال (( حين تحين ساعة الموت ))<sup>(٢)</sup> ، أم أنه شامل كل شكوى ذاتية تصدر عن ذات قد عصفت بها الآلام والأمراض وأنهكتها المتاعب والهموم ، ثم بعد هذه الإشكالية المتعلقة بالبعد الزمني لرثاء الذات تبرز إشكالية أخرى تتمحور في الناحية الموضوعية ، فهل ينبغي قصر الرثاء الذاتي على ذكر الموت ووصف القبر وتصوير بكاء الأقارب .. إلخ ؛ أم أنه يشمل كل شكوى وتألم وينطلق إلى آفاق موضوعية أرحب ، كل هذه الأمور وغيرها تجعل رثاء الذات لا يزال يحتاج إلى تحديده وبلورته كمصطلح أدبي له حدوده الموضوعية والفنية التي تميزه عن غيره وتناى به عن الاضطراب والضبابية العائمة ، ومهما كانت الإشكالية الاصطلاحية مترسخة أمام ما نريد الخوض فيه هنا فإننا لن نجعلها أمامنا عائقا يحول دون استثمار ودراسة جزء كبير من المادة الرثائية التي أمامنا ، كما أننا لا نستطيع إطالة الوقوف أمام قضية المصطلح والبحث فيها فنحن لا نكتب نظرية النقد ، ولو فعلنا ذاك لطال بنا

(١) تذكر المصادر الأدبية أن أول من رثى نفسه يزيد بن خذاق في العصر الجاهلي ، ولكن قصيدة مالك بن

الريب قد كسبت الريادة في هذا الباب لشهرتها وسيرورتها .

(٢) الرثاء : شوفي ضيف ، ص ٣٠ .



المقام وتشعب الاستطراد ، ولكننا سنجعل المبدأ الذي ننطلق منه هو أن رثاء الذات ما كان في تفصيل حقيقة الموت ويكفاء النفس والتحرق على إسرافها في المعاصي وذكر القبر والوفاة وتأمل ذلك وتخيله في واقع الذات الراهية ، كما أننا سنقصر ذلك على القصائد التي انفردت بهذا الموضوع ولم يأت بها عارضا بل أساسا تتمحور حوله كل مضامين تلك القصائد ، ويجدر بنا هنا أن نشير إلى أن ما ذكره بكري أمين في كتابه (الحركة الأدبية في المملكة العربية السعودية ) من أن محمد فقي هو الوحيد الذي رثى نفسه من شعراء المملكة <sup>(١)</sup> ليس صحيحا فقد وجد في عدد من الدواوين الشعرية التي سبقت طبع وإصدار هذا الكتاب عدد من مرثي الشعراء السعوديين لأنفسهم ومنهم القسبي ، ومحمد العيسى ، وعبد السلام حافظ ، ومحمد الخنيزي .. وغيرهم .

وقد تعددت مضامين رثاء الذات في الشعر السعودي ، وبرز أكثرها بنبرة رومانتيكية عالية ، فهذا حسين سرحان يكتب قصيدة بعنوان ( تداعي الجسم ) فيضمنها ما يحل بالجسم من الضعف والتداعي عند اقتراب الموت :

تداعي الجسم وانحلت قواه	وضاق اليوم من عمري مداه
كأنني سوف أبصر عن قريب	يبدأ للموت ، لاشلت يداه
دعاني للفناء فخفف روح	حيث الخطولبي من دعاه <sup>(٢)</sup>

فيتراءى للشاعر قرب موته حيث يتداعى جسمه وتنحل قواه ، وتداعي الجسم هنا قد يكون لما رأى فيه الشاعر من مؤشر على قرب الموت ودليل لمجيئه لأن الإنسان كلما كبر عمره وتقدمت به السنون كلما أخذ جسمه بالتضاعف والتداعي ، فرأى فيه نذيرا لذلك المصير المحتوم ، وقد يكون تداعي الجسم هنا صورة ماثلة لساعة الاحتضار

(١) انظر : الحركة الأدبية : بكري أمين ، ص ٢٦٤.

(٢) الطائر الغريب : حسين سرحان ، ص ١٠٣ .



ودنو الموت حيث تنال الجسم تلك الأمور ، وتصور الأبيات مدى استجابة روح الإنسان لداعي الموت ويتركز هذا الأمر في خفة روح الشاعر حينما دعاه الموت للفناء (فخف روح ، حثيث الخطو ، لبي من دعاه) ، وهنا يتجه الشاعر إلى ذلك الروح المستجيب فيخاطبه قائلاً:

تذكر جسمك الملقى برمس      عنت أحجاره وقسى ثراه  
قد انشعبت عناصره وعادات      كعودة غائب طالت نواه  
تجد منه بقايا ذات شأن      تذكر غافلاً ما قد سلاه<sup>(١)</sup>

حيث يجرد الشاعر من روحه شخصاً يخاطبه ويتحدث إليه ، وقد يكون في ذلك محاولة من الشاعر للانعقاد من ألم الإحساس بحقيقة الموت إذ يعدل عن التحدث عن ذاته إلى التحدث عن الروح مشخصة فتظهر - مثلاً - كلمة (جسمك) بدلاً (جسمي) وتظهر (انشعبت عناصره) بدلاً (انشعبت عناصري) .. وهكذا ، ثم تتكشف بعد ذلك لغة التجريد والتحدث عن الغائب وكأن الشاعر يحاول جاهداً التهرب من التفوه بلغة الأنا فلا يبرز لديه ضمير المتكلم.

بقايا الخطم من جسم هزيل      ضعيف الحول عاجله رداه  
يحللها التراب ويحتويها      ليمنحها النبات وما غداه  
وأنسيه صديق قد رثاه      وأهمله حبيب قد بكاه<sup>(٢)</sup>

فيبرز المرثي غائباً (أنسيه ، أهمله ، رثاه ، بكاه) ولم يقل (أهملني ، أنسيني ، رثاني ، بكاني) ، وتصور هذه الأبيات الأخيرة نسيان الناس للموتى وسلوهم عند ألم فراقهم وحزن غيابهم بعد مدة قصيرة ، وهذا مما يعذب النفس

(١) المصدر السابق ، ص ١٠٣ .

(٢) الطائر الغريب : حسين سرحان ، ص ١٠٥ .

الإنسانية ويكشف لها شيئاً من هوانها وضعفها ، لأنها مهما كان أثرها واعتلت قيمتها فسوف تكون مع الأيام نسياً منسياً أو شيئاً تحتزنه الذاكرة ولا تحتضره إلا عند السؤال والبحث ، وعند احتضاره فلن يكون هناك إحساس يمتلئ بالحزن والألم على غيابه كما قد كان إبان وفاته ، وهذا الأمر قد يعذب كل نفس متأملة تستكشف وجودها وحضورها بعد رحيلها الأخير ، وهنا نجد حسين سرحان يتعمق في هذا الأمر ويجعله خاتمة حزينة لقصيدته :

وطاب الضحك من بعد انتحاب      وزال الغيم من جو غشاه  
وبدلت التعازي بالتهاني      وكل دبّ فيما قد عناه  
والبيتان يقومان على المفارقة التصويرية المؤلمة بين الإحساس بالفقيد ساعة وفاته ونسيانه والسلو عنه بعد ذلك .

وقد يوجد شعراء آخرون من الذين رثوا أنفسهم يصرحون برثاء الذات ويبرز ضمير الأنا لديهم متضخماً ، وهنا ينكشف تعدد التجربة الشعرية في رثاء الذات لدى الشعراء السعوديين ، فإذا وجد من يحاول إبعاد ذاتيته والحديث عنها بلغة تجريدية فقد وجد من ركز على الاتجاه الذاتي ، ولعل دافع أصحاب القسم الأول أن تأخذ تجاربهم طابع العمومية فتنسبك في مجال التذكير والوعظ لكي يحس القارئ فيها تألم المبدع ومعاناته ، على حين تكون دوافع أصحاب الاتجاه الذاتي تعميق تجربة رثاء الذات والإحساس بها واقعا خاصا يياشر النفس فيهدبها ويحد من نزواتها وتغافلها ، فهذا عبد السلام هاشم حافظ يرثي نفسه بقوله :

لو لم أمت بالأمس أو يومي      الذي ألقاه بالجهد المرير  
فغدا سأمضي لولبا صدئا      براه القيد والنظر الحرور<sup>(١)</sup>

(١) أنوار ذهبية : عبد السلام هاشم حافظ ، ص ٧٩

وتتكون القصيدة من ثلاثة وثلاثين بيتا مليئة بأحاسيس اليقين الذي ملأ قلبه وغمر نفسه فجعلها تنتظر موتها دون خوف أو عناء ، وقد درس أحد الباحثين هذه القصيدة وخصها بمزيد رصد وتحليل فوصفها بـ (( بدا [ الشاعر ] يرثي نفسه حقيقة ، وتختلط مشاعره نحو الموت فهو يتمناه ويعتقد يقينا أنه ملاقيه ، ومن ثم يرثي نفسه متخيلا أنه مات حقا ، وتنساب ألفاظه وتعبيراته بسيولة وتدفق عاطفي شديد ، وهو ما يدل عليه قوله : ( لو لم أمت بالأمس أو يومي .. فعدا سأمضي ، الموت يصحبني رفيقا ))<sup>(١)</sup> ، ويبدو أن قلق الشاعر واضطرابه النفسي إزاء هذا الموضوع الذي يتحدث فيه قد نال تأثيره شيئا من تكوين الرؤية وتأسيسها في النص ، ويلحظ هذا في أول النص حين قال : ( لو لم أمت بالأمس أو يومي ) حيث إنه يتحدث في يومه ذاك فلماذا قال لو لم أمت بالأمس ، والأمس قد مضى وانتهى ولم يمت فيه وها هو يعيش اليوم ، فكان الأصح أن تكون الجملة مقتصرة على الزمنين الحاضر والمستقبل وحتمية موته في أحدهما ، أما أن يكون احتمال موته في أيامه الماضية داخلا كعنصر ثالث مع هذين الاحتمالين فشيء لا يقبله المنطق ولا يقره العقل السليم ، ولكن ذلك قد يكون نتيجة اضطراب وقلق نفس الشاعر كما سبق ، أو أن يكون الشاعر يهدف إلى تأكيد وتثبيت حتمية الموت بقوة شديدة فأدخل جميع عناصر الزمن ( الماضي والحاضر والمستقبل ) ، ولكن التأكيد بمثل هذا الأسلوب قد يكون مستغزا وغير مستساغ لما يحدث من ارتباك المضمون وضبابيته ، ومع ذلك فالملاحظ في هذا النص حضور ضمير المفرد وتضخم النزعة الذاتية في النص ( أمت ، أمضي ) على خلاف ما كان لدى حسين سرحان في النموذج السابق ، أما هنا عند عبد السلام هاشم فقد تكثفت الأنا ، ومن ذلك قوله :

(١) شعر عبد السلام هاشم حافظ ، دراسة وتحليل : رحمة الربيعي ، ص ١٧٧ .

ها قد رحلت بعنصري ، وبمسمعي ندب الصغار الأثير  
وتركت قبرتي وخلوة مكثبي وبدأ تخط لها المصير  
ولسوف أمضي ساعيا كالعاديات إلى قناديلي أطير  
والموت يصحبني رفيقا واعيا .. للرب يمنعني الهجير<sup>(١)</sup>

ومع حضور الذاتية وكثافتها إلا أن الشاعر كان أكثر تماسكا وثباتا أمام الموت فهو يستقبله بنفس راضية وغير أبهة بغيلته أو خائفة من مفاجاته ، فالشاعر يرحل طائعا ويترك مختارا ويمضي قاصدا ( قد رحلت ، تركت ، سوفي أمضي ) ، وهنا تبرز قيمة الذاتية حيث تكثفت لاعتداد الشاعر بها ، وليقينه أن الموت سيواجهه مفردا ولن يجد أي معين بشري أو مادي ، وكما قامت دلالة الألفاظ بإبراز هذا الشعور فإن الصورة الشعرية قد لعبت دورها في هذا المجال فالشاعر سوف يمضي ساعيا كالعاديات ، وهي صورة تعكس ما لدى الشاعر من عزم وإصرار على مواجهة الموت والسعي إليه بسرعة ورضا ، وبهذا يصبح النص قد أخذ تحولا من ذلك الاضطراب والقلق الدلالي في مطلقه إلى اليقين والثبات والإصرار ، وقد يكون هذا لأن الشاعر قد خاض هذه التجربة الشعرية ( رثاء نفسه ) دون سابق درية ومران ، وقد وجد هذا النص متوحدا في موضوعه وقصده داخل إنتاج الشاعر الإبداعي .

وكما استسلم عبد السلام هاشم لفناء ذاته وقابله بنفس مطمئنة راضية فإن محمد حسن فقي يتعمق في نزعة تأملية وفلسفة تفصيلية في إثبات ذلك الرضا ويتجه إلى قبره متحدثا إليه فيقول :

مقبرتي ، هل أنت لي روضة فيحاء أم أنت كهذا الجحيم  
لا لست أشكو فيك حر الجوى وفيك لي ألف ولي حميم

(١) أنوار ذهبية : عبد السلام هاشم حافظ ، ص ٧٩



النفح والنضرة في صحبتي لهم ، وأفيائي ، وحلو النسيم

هل هم رميم في الثرى هامد أم أنني من بعدهم كالريم<sup>(١)</sup>

حيث يناجي مقبرته مناجاة الصديق المحب والخليل المشوق ، فيقيم بنية تقابلية بين المقبرة والدنيا أو الحياة ولكنه يصف الأخيرة بالجحيم ، على حين يرجو أن تكون الأولى ( المقبرة ) روضة فيحاء ، وفي هذا ما يشعر بسخطه وتبرمه من الدنيا بمتاعبها ونكدها المضني ، ثم يمضي في تعداد مميزات مقبرته ، ويتنقل من التصور الديني الذي أملاه الشرع المطهر وذلك بكون قبر المؤمن روضة من رياض الجنة .. ينتقل إلى من تضمه تلك المقبرة من أصدقائه وأقربائه ، وأن ذهابه إليها سوف يجمعه بهم ، ويصور ما يعانيه بعد فراقهم ، فالشاعر هنا قد عمق وأصل تفضيل المقبرة وما ينتظره فيها من دواعي السعادة والسرور ، ثم بعد ذلك ينتقل إلى مناقشة قضية أخرى تتعلق بضيق الناس ونفرتهم من الموت وبكائهم على من يموت :

مقبرتي يبكي السورى غفلة موتاهمو - مثلي - فيا للغباء  
وكيف يبكي من عداه الردى من ناله ؟ كيف استحق البكاء ؟  
أيهما أولى بهذا الأسى ينصب في الدمع وهذا الرثاء  
هل هو هذا الميت ، رهن البلى أم هو هذا الحي رهن البقاء<sup>(٢)</sup>

وهنا يلحظ أن هذه الأبيات قد نالها شيء من الركاكة الأسلوبية ولعل ذلك راجع إلى نزعتها الفلسفية البحتة والقائمة على التقسيم والتفصيل في حال الناس تجاه الموت ، وكل هذا التأمل والتقسيم إنما يسوقه الشاعر لإثبات ما أشار إليه مبتدئاً وهو قبول الموت والائتناس به هروباً من تعب الحياة ، ولذا يقرر الشاعر في مقطع يلي

(١) الأعمال الكاملة للشاعر محمد حسن فقي : ٥١٢ : ٣ .

(٢) المصدر السابق .



المقطع السابق قائلاً :

أيتها الأصـداء .. إن الثرى لو يعلم الناس لصدر حنون  
لشد ما أهفو إلى مرقـد ترقـد فيه كل هـذي الشجون<sup>(١)</sup>  
والواقع أن محمد حسن فقي وإن كان معروفاً بتزعتة التأملية تكثيفه الألم  
والتشاؤم في تجربته الشعرية إلا أنه في هذه القصيدة قد سيطر عليه الفكر وشغله  
التساؤل والتأمل عن الرثاء الحقيقي للذات ، فغاب الانفعال الوجداني وغرق النص في  
تلك التساؤلات الحائرة ، وليست هذه التجربة منفردة في إبداع محمد فقي ، ولكن له  
قصائد أخرى قد رسخ فيها مضامين أخرى ، ومن تلك النماذج قصيدة له كان  
مطلعها :

يوم أن يصبح التراب وطائي وأنا فوقه وليمة دود<sup>(٢)</sup>  
وفي هذه القصيدة يركز الشاعر على قضيتين أساسيتين ويؤصلهما في النص بين  
الفينة والأخرى ويحاول أن يرد جل أفكار قصيدته إليهما ، الأولى كما يوضح المطلع  
السابق تتعلق بالدود وما يفعله بجسد الإنسان بعد موته ، وقد عمق الشاعر ذلك في قوله :

فأريت الديدان تجري حوالي جياعا فذدتها بذراعـي  
فتجمعن حوله وتراكضن .. فقالت روعي .. أظعن الدواعي  
لا تذدهن إنهن جياع .. فدع الجسم هامدا للجـيـاع  
لا تخفهن لست تشعر بالنهش . فقد عدت كالثرى في البقاع<sup>(٣)</sup>

وفي هذه الأبيات يسترسل الشاعر في تصوير ما يفعله الدود في جسد البشر ،  
وفي البيت الأخير يتكشف مراد الشاعر من هذا الأمر وهو بيان الضعف البشري

(١) المصدر السابق .

(٢) الأعمال الكاملة : محمد حسن فقي ، ٤٢٠/٥ .

(٣) المصدر السابق .

وعجزه عن أدنى مقاومة ، حيث تخاطبه روحه وتشعره بأن جسده لا يشعر بالنهش وأنه قد أصبح كثرى البقعة في عدم إحساسه وشعوره والواقع أن النص قد تضمن تأصيلا للفكرة الصحيحة التي بينها الإسلام ، وهي حياة الروح ، وهذه هي القضية الثانية في النص فالروح هنا تتكلم وتخطب الجسد على حين يبدو الجسد كالثرى دون إحساس أو حياة ، ويؤصل بعد ذلك هذه الفكرة مبينا ما يجده المؤمن من نور ونعيم في قبره مستلهما بذلك ما ورد من أن القبر روضة من رياض الجنة :

عدت للصمت فترة .. فرأيت اللحد نورا يشع .. والدود رفقا

والثرى باردا ترف به النسمة سكرى فما أرق وأنقى

كيف من أين لست أدري فلحدي مصمت الهول ما أرى فيه خرقا<sup>(١)</sup>

ولا تزال حيرة الشاعر وتساؤله قائما لعجزه عن تحليل ذلك النور وتلك الحياة البرزخية ولكن هذه الحيرة لا تستمر مع الشاعر المؤمن والممتلى قلبه بأدلة الدين وسنن الشريعة المطهرة فإذا به يقول :

إنما النور والظلام وما في الكون هذا من تالد وطريف

رهن لفظ فرد وقد قيل فاحمد صاحب القول صاحب التصريف

يا محيل الظلام نورا إذا شاء لما شاء قد لمست الدليلا

في حفيري في غيبي في دنى الدود تنورت بينها المستحيلا

عدت حيا بعد الممات حين فإذا بالحفير يغدو جميلا<sup>(٢)</sup>

ثم يستمر النص مبينا ما يجده الشاعر في قبره من فرحة وابتهاج وما يحس به من راحة وسرور ، فيقيم مناجاة طويلة بينه وبين روحه معمقا من خلالها تصوير النعيم

(١) الأعمال الكاملة : محمد حسن فقي ، ٤٢٠/٥ .

(٢) المصدر السابق .

الذي يلقاه المؤمن في قبره ، وعند النظر في هذا النص يلحظ أنه قد سيطرت عليه النزعة الفردية والتعبير الذاتي ، كما أن الشاعر قد تخلص فيه من تساؤله وحيرته وأوهامه عن طريق الالتجاء إلى الإيمان بعالم الغيب وما فيه من نعيم وعذاب يبدأ مع الإنسان منذ مفارقتة الدنيا حيث يكون القبر المحطة الأولى لذلك الأمر ، والواقع أن محمد فقي مع كثرة تعمقه التأملية ونزعتة التشاؤمية التي يشوبها - غالباً - شيء من الحيرة والقلق إلا أنه في هذا النص قد تغلب على ذلك كله وانتهى من جميع أوهامه بأسلوب إيماني ويقين إسلامي صحيح .

وكما تأصلت فكرة حياة الروح لدى محمد فقي فإنها برزت عند محمد المسلم بصورة أكبر وأكد دون أن تتقدمها التساؤلات أو ينتابها الاضطراب ، وذلك في قصيدته ( بعد الموت ) حيث يتحدث (( متخيلاً نشأته الأولى ، التي كان فيها - كما يتخيل - زهرة في روض بهيج ، يباكره الندى ويرأوحوه النسيم ، ثم يتصور روحه بعد الموت قد عادت سيرتها الأولى ، كائناً لطيفاً ، وهو منهج خيالي محلق ، يذكر بآراء قدماء الفلاسفة حول نشأة الكون ، وبآراء الهنود حول تفاسخ روح الإنسان بعد موته ، إلى جسد حيوان أو إنسان ، وأسطورة ( ميلاد زرادشت ) في الأساطير الفارسية ))<sup>(١)</sup> ، وقد باشر المسلم موضوعه منذ ابتداء القصيدة :

أنا إن مت سوف أبعث حياً من جديد على حياة جديدة

وستنشق ظلمة الليل عن فجرٍ وتنجاب عن حياة رغيدة<sup>(٢)</sup>

وواضح أن الشاعر قد رأى في موته انعتاقاً من قيود الحياة وما يعاينيه فيها من تعب وآلام ، وقد أكد بعد ذلك على هذا الأمر حين يرى الحياة سجناً والموت خروجاً

(١) الشعر الحديث في المملكة العربية السعودية خلال نصف قرن : عبد الله الحامد ، ص ٢٧٥ .

(٢) شفق الأحلام : محمد سعيد المسلم ، ط ١ ، ( بيروت ، مطبعة دار الكتب ، د.ت ) ص ٣٠ .

من ذلك السجن وأغلاله المثقلة :

سوف أمضي نحو السماء طليقا سابحا في الفضاء كالنور حرا  
تاركا خلفي التراب وسجنا عشت عمري به أكابد أسرا  
سوف ألقى غلي وأفلت من سجنني وأغدو في الكون روحا وفكرا<sup>(١)</sup>

غير أن هذه القصيدة قد استغرقها مضمون السأم من الحياة والاستبشار بالموت  
ورؤية السعادة والابتهااد فيه .

وفي الحقيقة أن هذه النماذج التي تستبشر بالموت وتصوره ابتداء حياة سعيدة  
وجديدة لا تعدو أن تكون تأصيلا لإيمان مترسخ ومعان يقينية في قلوب المؤمنين ، أما  
شبح الموت وما يجده الإنسان من فزع تجاهه وما يخافه من طارقه فهو أمر فطري لن  
تستطيع الفكاك منه نفوس الإنسانية ، والله سبحانه وتعالى قد فطر الناس على هذا  
الشيء كابتلاء وامتحان لهم ، وهنا يصبح الحديث عن شبح الموت وخوف النفس من  
قدومه وتصوير ذلك بأسلوب فني أمرا منشودا لأنه ينقل واقعا نفسيا ، ومن النماذج  
التي قيلت في رثاء الذات فركزت على هذا الأمر قصيدة بعنوان ( احتضار ) لعبد الله  
ابن سليم الرشيد وفيها يقول :

ويلاه ، وآه من حديق

ترقبني من خلف الباب

( .. الموت .. )

ونذت زعقات صفراء

الموت .. الموت .. الموت

وتطلّ شفاه وعيون :

(١) المصدر السابق ، ص ٣٠ .

- من هذا ؟ ما هذا الصوت

- لا شيء فعودوا .

### مسكين تأكله الأوهام<sup>(١)</sup>

ويلحظ كثافة الحركة الصاخبة في النص ، حيث الزعقات والشفاه والصوت المتسائل عنه ، كل ذلك والشاعر يمحك متوحدا في غرفته ، وبعد هذه الأصوات والتخيلات يأتيه العواد فلا يجدون شيئا يستدعي ما حدث منه فيرجعون مقتنعين بأنها مجرد أوهام وتخيلات تتاب الشاعر في عزلة ، مما يجعل النص يصور ساعة الاحتضار ، تلك الساعة التي يعاني فيها المحتضر السكرات ويشاهد الأهوال ويعيش معاناة النزع دون شعور من حوله أو إحساسهم بما يعانيه ، ثم بعد ما يأتيه العواد ويخرجون من عنده تعود إليه إطلالة الموت مرة أخرى ، وهنا يبرز دور الوحدة كإطار مكاني لهذه التجربة الرثائية الذاتية :

وإذا بالموت

قد دخل على أطراف أصابعه

يفتح دولابي

ينثر حاجاتي وثيرابي<sup>(٢)</sup>

وهنا يأخذ تأمل الشاعر تعمقا بعيدا في قضية الموت وما بعد الرحيل ، حيث يشخص الموت وقد دخل فجأة ويتسلل واحتراف ليفتح دولاب غرفته وينثر حاجاته وثيرابه .. والموت هنا إنما فعل ذلك لعلاقة السببية لا غير ، حيث إن الإنسان بسبب موته وابتعاده عن أهله وأحبابه فإن ذلك ما يفعلونه بأشيائه من بعده ، ولم يرد الشاعر

(١) خاتمة البروق : عبد الله بن سليم الرشيد ، ص ١٠٦ .

(٢) المصدر السابق ، ص ١٠٧ .



إسناد الفعل إليهم لأنهم إنما فعلوا ذلك مكرهين لاقاصدين ، ولكن السبب الأساسي في حدوث هذا الشيء هو الموت بمفاجأته المذهلة .

ومع استمرار النزعة التأملية وذهابها بعيدا في هذه القصيدة إلا أن الشاعر لم ينس ذلك الاستغراق بالإيمان بالله واليقين برحمته وقد ختم قصيدته بقوله :

فإليّ

يا نفحة مغفرة الرحمن

إليّ .. إليّ ..<sup>(١)</sup>

ويعكس التكرار ( إلي .. إلي ) إلحاح الشاعر وطلبه المستحث لرحمة ربه وعفوه ذلك الشعور المنبثق من إيمان راسخ بقدرة الله ووحدته وعفوه وعقابه وإعراض عما سوى ذلك من ضلال وترهات ، وقد احتوى النص على كثير من الأسطر الشعرية التي قد تضمنت ذلك الشعور .

أما أحمد إبراهيم الحربي فقد كتب قصيدة في رثاء ذاته تكونت من خمسة مقاطع ، وكان يختم كل مقطع بعبارة محورية هي ( رحم الله الفقيد ) ومن أسطر النص قوله :

غرق الصمت بحلقومي

وسالت في لهاتي

سكرات الغرغرة ..

مسرحت صدري

غدواً ورواحاً ..

حشرجات وقفت في الحنجرة<sup>(١)</sup>

(١) خاتمة البروق : عبد الله بن سليم الرشيد ، ص ١٠٩ .

حيث يصور سكرات الموت وما تعانيه نفسه من منازعة الروح ، ثم يستمر في تصوير ذلك النزاع وتفصيل ما يحدث فيه للإنسان إلى أن يصل على آخر قصيدته وهناك تغيير العبارة المحورية ( رحم الله الفقيد ) إلى :

هكذا العمر احترق

أحسن الله عزائي

أحسن الله عزائي في الفقيد !!<sup>(٢)</sup>

حيث توجه بالعزاء إلى نفسه في نفسه ، ولكنه جعل المعزّي به غائباً ( الفقيد ) للإيحاء بغيابه ومفارقة الحياة .

ومن الذين رثوا أنفسهم الشاعر حجاب بن عبد الله بن نخت حيث يقول في قصيدة مخطوطة :

ضعوني على جنبي الأيمن إذا رفض الجسم أن ينثني  
وخطوا على القبر عبد الغفور وإن كنت بالأمس عبد الغني<sup>(٣)</sup>

وفي استخدامه لـ (عبد الغفور ، عبد الغني) ترميز إلى ما كان يريده الإنسان في حياته وما تطلبه النفس بفطرتها من الغنى ومتطلبات الحياة ، على حين تتحول هذه الإرادة والطلب بعد موت الإنسان فتصبح تطلب المغفرة والرحمة ، ولذا طلب الشاعر أن يخط على قبره (عبد الغفور) بعد أن كان قبل موته (عبد الغني) .. وهو إلماع فني جميل .

أما الشاعر الشاب سعود اليوسف فقد جاء في ديوانه ( غروب زمن الشروق ) عدد من قصائد رثاء الذات التي كتبها عند إدخاله إلى غرفة العمليات في المستشفى ،

(١) تقاسيم على جذع نخلة الوادي : أحمد إبراهيم الحربي ، ط ١ ، ( جازان ، نادي جازان الأدبي ،

١٤١٩هـ ) ص ١٧ .

(٢) المصدر السابق نفسه.

(٣) قصيدة مخطوطة .

وقد تنوعت رؤيته الشعرية في تلك القصائد، ومنها قصيدة بعنوان ( وصية عاشق  
عليل ) ومن أبياتها:

إذا قبضت روعي وفاضت إلى ربي	فلا تكثروا من لطم خدّ ومن ندب
وخطوا على قبري (قضى العمر يائسا)	كأن الأسى ما حل إلا على قلبي
وبلغ أبي مني السلام فإنه	كفاني بعد الله ما اشتد من خطب
وقولوا بلين للحبيبة : إتنسي	قبضت على الذكرى فهل حفظت حبي
إذا كنت يا حسناء حافظة الهوى	فموتي كما قدمت كي تقبري قربي <sup>(١)</sup>

ثم ينطلق الشاعر بعد ذلك مستطردا استطرادا طويلا في ذكرياته مع محبوبته وما  
كان يقوم به من الوفاء للحب والعشق ، ثم هام متخيلا عدم وفائها له بعد موته وأخذ  
يعاتبها على ذلك التكر ، ثم ختم قصيدته بقوله :

فيا طير بلغها بلحن محبتي	إذا قبضت روعي وفاضت إلى ربي
فهذي حياتي عشتها موقد الحشا	بنار الهوى حتى قضيت بها نحيبي <sup>(٢)</sup>

والواقع أن قصيدته تعد تجربة فريدة في رثاء الذات ومع ما تتمتع به من صدق  
فني إلا أنها قد أسهبت في مضمون التشبيب فنأى بها ذلك عن رثاء الذات ، وقد يكون

(١) غروب زمن الشروق : سعود بن سليمان اليوسف ، ط ١ ، ( الرياض ، النادي الأدبي بالرياض ،

١٤٢٢هـ ) ، ص ١٠٤ .

(٢) المصدر السابق ، ص ١٠٦ .

مرجع ذلك إلى عمر الشاعر وما يستهوي الإنسان في هذا العمر من نزوة الصبا ووله العشاق ، وقد يكون الشاعر قد خاض غمار هذه التجربة دون قصد حقيقي ، ويلحظ عدم التوافق بين مطلع القصيدة وخاتمتها ، ولكنها مع ذلك قد نالت تألقا فنيا رغم ما اعتورها من تفاوت في المضمون .

## **الباب الثاني : الأبعاد الفنية**

### **• الفصل الأول ( بناء القصيدة )**

- ١- العنوان .
- ٢ - المطلع .
- ٣ - التخلص .
- ٤ - الترابط .
- ٥ - الخاتمة .
- ٦ - شكل الكتابة .





## بناء القصيدة

- العنوان • المطلع • التخلص
- الترابط • الخاتمة • شكل الكتابة

### ١- العنوان

عند النظر إلى التاريخ الأدبي فإننا نجد أن العرب لم يكونوا يعتنون بالعنونة أو يقيموا لها بالاً ، ولكنه قد وجدت إرهابات متفرقة تؤكد وجود العنوان / الاسم للقصيدة ، وخير ما يمثل هذا ( المعلقات ) ، حيث إن العرب قد سموا تلك القصائد السبع أو العشر المعلقات ، ثم بعد ذلك تطور مجال التسمية أو العنونة ، وبرز بصورة وصفية فوجدت ( الفاضحة ، الدامغة ، ... ) ، كما وجدت تسميات لبعض القصائد تقوم على اشتقاق ذلك من قافيتها فيقال ميمية أو نونية أو بائية .. إلخ ، والملاحظ أن هذه العنونة لم تكن بقصد من الشعراء ، (( ولم تبرز عنونة النص الشعري إلا في القرن الخامس - على الأغلب - حين عمد أبو العلاء المعري إلى تسمية ديوانه بـ ( الزوميات ) أو ( لزوم ما لا يلزم ) ، وإذا كان هذا العنوان أقرب إلى الوصف أو بيان الجنس القولي فإن ديوانه الآخر ( سقط الزند ) يحقق مفهوم العنوان كما نريده اليوم ، وهو بهذا رائد في مجال عنونة الأثر الشعري .. ))<sup>(١)</sup> ، وهكذا بدأ الاهتمام بالعنوان في

---

(١) مجلة عالم الكتب : عبد الله بن سليم الرشيد : مج ٢٥ ، ع ٣ - ٤ ، ( ذو القعدة - ذو الحجة ١٤٢٤هـ : المحرم - صفر ١٤٢٥هـ ) دار ثقيف للنشر والتأليف ، ص ٢٧٤ .

الشعر العربي ينمو وتزيد العناية به حتى وصلنا العصر الحديث وفيه صار للعنوان مقام أولي وأصبح عنصراً مهماً في رسم التجربة الإبداعية ، حيث يصبح العنوان أول العتبات الإبداعية للدخول في التجربة الشعرية ، (( فالعناوين وعناوين الفصول والتقسيمات الفرعية والعناوين الفرعية تمثل كلها إشارات تدل القارئ على النسق الذي يريده الكاتب لعرض فكرته ))<sup>(١)</sup> ، ويشير الدكتور عبد الله الرشيد إلى أبرز الأسباب التي أعانت على ظهور العنوان في الشعر العربي الحديث فيذكر منها (( التأثير بنماذج الأدب الغربي التي يعد العنوان أساساً فيها ، وتلاقح الثقافات بين الشرق والغرب ، وتحول المتلقي من مستمع في محفل إلى قارئ في مكتبة .. ثم إن آلية النشر في الصحافة حتمت على ما ينشر فيها أن يكون معنونا ، حتى لو كان خبراً عابراً ، ومع ذلك يلاحظ أن عنوانة القصائد لم تظهر في الصحافة ظهوراً فنياً ناضجاً إلا بعد الحرب العالمية الأولى ، وجاء ذلك بعد جنوح القصيدة الحديثة إلى الوحدة العضوية دافعاً لعنوانتها ، وتيسير وضع العنوان لها ))<sup>(٢)</sup> ، والواقع أن المجازفة بالقول إن العنوانة ازدهرت في أدبنا نتيجة التأثير بالأدب الغربي وتلاقح الثقافات قد لا يكون صحيحاً مطلقاً حيث إننا قد وجدنا في تاريخنا بداية نمو العنوان والاهتمام به منذ عدة قرون كما لمحنا ذلك في دواوين أبي العلاء المعري ، ولكن الأقرب أنه من قبيل نمو الظاهرة الأدبية وازدهارها وما يطرأ عليها من التحولات بفاعلية الزمن المنطلق ، ولذا فإننا قد شهدنا الكثير من التطورات في تاريخنا الأدبي بارزة في جل الأغراض الأدبية وملاحمها الفنية المتعددة ، وفي الشعر السعودي بدأ الاهتمام في العنوانة كما هو في غيره من الآداب العربية الأخرى ، وقد تابع هذا الموضوع في البحث والدراسة أحد الباحثين فأصدر

(١) تحليل الخطاب : ج.ب. براون ، ج. يول ، ترجمة (د. محمد الزليطي ، د. منير التريكي) (الرياض ،

جامعة الملك سعود ، ١٤١٨هـ) ، ص ٨ .

(٢) مجلة عالم الكتب : عبد الله بن سليم الرشيد : مج ٢٥ ، ع ٣-٤ ، ص ٢٧٤ .

بحثاً مستقلاً في ذلك رصد فيه جميع جوانب هذا الموضوع وبداياته وتياراته الإبداعية<sup>(١)</sup>، ولكننا هنا نحتاج إلى دراسة أدق من ناحية الموضوع، لاقتصارها على الرثاء، وما يهمنا هو مدى التلاؤم بين عنوان المراثية وموضوعها أو كونها أداة إبراز لها قوة خاصة بحيث يفترض في الجمل والمضامين أن تأتي متناسبة من الحقل اللغوي والدلالي للعنوان<sup>(٢)</sup>، وهنا يستلزم الأمر دارسته في قسمين مستقلين، أولهما عناوين المجموعات الشعرية في الرثاء، وثانيهما عناوين القصائد الرثائية كما يلي:

#### أ) عناوين المجموعات الرثائية

من المهم هنا أن نعي بأن أغلب المجموعات الرثائية توضع عناوينها من قبل غير الشعراء، فهي في أغلب أحوالها تجمع مراثي العديد من الشعراء، والذي يقوم بجمع وتصنيف هذه المراثي ليس الشاعر المبدع ولكنه قد يكون كاتباً أو مؤرخاً أو.. غير ذلك، وقد تكون مؤسسة صحفية أو دار نشر معينة، وعلى هذا فإن النظر إلى هذه العناوين على أنها ملمح فني أو عنصر مهم في التجربة الإبداعية لا يمكن أن يصدق في تلك المجموعات، ولكن وبما أن من متطلبات النقد الحديث كما أشرنا آنفاً ضرورة الوقوف على العنوان فإنه لا بأس من المرور على ذلك مروراً عابراً، فالعنوان عنصر مهم من عناصر تكوين التجربة الإبداعية، وتنقسم هذه المجموعات إلى قسمين هما:

أولاً: عناوين المجموعات والدواوين الرثائية وتنقسم إلى نوعين كما يلي:

#### أ) مجموعات تضم العديد من الشعراء

ويتميز هذا القسم بأن عناوينه في الغالب تكون مما أشرنا إليه مسبقاً، حيث تضعها دور النشر أو بعض المؤرخين أو الكتاب المبدعين أو الشعراء بالأصح، ومن

(١) انظر: المصدر السابق.

(٢) دينامية النص: محمد مفتاح: ط ١، (بيروت، المركز الثقافي العربي، ١٩٨٧م)، ص ٦٠.

عناوين هذه المجموعات ( الثلاثاء الحزين )<sup>(١)</sup> وقد جمع فيه مؤلفه شيئاً مما قيل في رثاء الملك فيصل - رحمه الله - والواقع أن هذا العنوان وإن كان متقدماً في تاريخ نشره بل قد يكون سابقاً ورائداً في مجاله - المجموعات الرثائية في الشعر السعودي - إلا أنه قد حمل لمحة إبداعية ، فأبرز العنصر الزماني محمداً بالتاريخ والوصف ، كما أن ذلك العنوان يصلح أن يكون صادقاً على كل قصيدة احتوتها تلك المجموعة ، وكذلك قام مؤلف آخر بجمع عدد من تلك المراثي مع بعض المقالات التأيينية في كتاب أسماه ( آلام وآمال )<sup>(٢)</sup> ، وكما أن عنوان المجموعة السابقة قد برز فيه عامل الإبداع فإن هذا العنوان قد حظي بتلك السمة ، وقد كان رائداً في صدقه على ما طرأ من تطور في فن الرثاء ، ونعني بذلك تحول مضامين هذا الفن وانطلاقها إلى ما كان منحسراً في فنون أخرى غير الرثاء كالمدح والفخر وما إلى ذلك .. ، ونستطيع أن ندرك هذا التطور في العنونة حينما نوازن بين هذه المجموعة ( آلام وآمال ) ومجموعة أخرى قد احتوت على بعض من مراثي الملك فيصل أيضاً وكان عنوانها ( دموع وآلام ) للمؤلف علي بن أحمد الصفراني ، حيث إن هذا العنوان الأخير لا يزال متفوقاً في المفهوم التقليدي للرثاء والقائم على البكاء والحزن ، والكلمتان ( قطبي العنوان ) تحملان معنى واحداً ومن دوال مفهوم متوحد وهو الحزن ، أما ( آلام وآمال ) فالكلمتان ( قطبي العنوان ) فيه تقومان على أساس من التضاد وتحقيقان شيئاً من التطابق في مفهومه البلاغي المشهور ، وإذا كان هذا التضاد والتجانس بين الكلمتين يمنح العنوان إيقاعاً موسيقياً وفنياً خاصاً ؛ فإن الأجدر من ذلك بالملاحظة والوقوف هو مضمون العنوان وما يحمله من إبداعية جديدة ، فالجزء الأول منه ( آلام ) شيء طبيعي ومطرود في الرثاء ، ولكن الجزء الأخير

(١) الثلاثاء الحزين : عبد العزيز أحمد شكري .

(٢) آلام وآمال : عبد العزيز الأحيدب .



(آمال) هو مكن السر الجديد والتطور المقصود ، فكيف يتحول الرثاء إلى آمال وكيف تتم بلورة مضامين بكاء الملك الفقيد إلى أمل ؟ ! ، نعم لقد اهتم العنوان بجانب مهم في تلك المراثي طالما تم إغفاله أو تناسيه إما عفوا أو لطفيان غيره عليه ، ونعني به جانب الأمل والنظرة المشرقة المتفائلة في الرثاء ، الأمل برحمة الله وما سيعوضه للمؤمنين الصابرين المحتسبين ، والأمل بمن سيخلف ذلك الملك من إخوانه لإكمال مسيرة العطاء والنماء .. وغير ذلك من الآمال الفرعية الأخرى في غير هذين المجالين .

ومع ما حملته العناوين السابقة من ومضات إبداعية قد تكون بدائية في مجال عنونة المجموعات إلا أنه قد وجد بعدها ما افتقد هذه السمة من مجموعات متأخرة عنها ، فافتقدت العنصر الإبداعي بومضته الفنية المؤثرة ، واكتفت بالدلالة المباشرة على ما تحويه ، أو السير على التقليدية القديمة ونمطها المعروف في العنونة والقائم على السجع والزخرفة اللفظية ، ومن تلك العناوين ما يلي :

١- الرثاء الخالد فيما قيل عن الملك خالد ؛ جمع وإعداد / عبد المجيد بن محمد العمري .

٢ - نظم العتيق في مراثي مشايخ آل عتيق : جمع وترتيب / إسماعيل بن سعد العتيق ، تاريخ النشر ١٤٠٦ هـ .

٣- عيون المراثي البازية : شعراء الأمة يرثون فقيد الأمة سماحة الإمام عبد العزيز بن باز - رحمه الله - : جمع وترتيب / سليمان بن محمد العثيم وفهد الجوعي ، تاريخ النشر (١٤٢٠ هـ) .

٤ - ديوان الرثاء في فقيد الأمة وحبر الجيل الشيخ محمد بن إبراهيم آل الشيخ : جمع وترتيب / إسماعيل بن سعد العتيق ، تاريخ النشر (١٤٢١ هـ) .

٥ - ابن عثيمين الإمام الزاهد : جمع الدكتور ناصر الزهراني ، تاريخ النشر (١٤٢٢ هـ) .

## (ب) مجموعات رثائية لشاعر واحد

وهذا القسم يختلف عن سابقه اختلافاً جذرياً ، وذلك لتولده من الذات المبدعة في الغالب وعدم تدخل العناصر الخارجية في وضع عناوينه وتأطيرها ، فالشاعر المبدع قد عايش هذه المجموعة وتابع تكونها حرفاً حرفاً ، وتعهد بها برعايته وترتيبه القائم على الزيادة والإضافة والتعديل والتنقيح ، وقبل ذلك المعاناة الصادقة لمحتويات مجموعته ، ولكن ومع كل هذا التفاؤل المنطقي بوجود العنوان الإبداعي في المجموعات الرثائية إلا أننا نجد شحاً في تفرد تلك المجموعات واستقلاليتها ، فمن النادر أن نجد شاعراً قد أفرد رثاءه في مجموعة شعرية مستقلة ، ولكننا نجد من يقسم ديوانه إلى مجموعات أو أجزاء داخلية ، بحيث يضع لكل مجموعة عنواناً يميزها عن غيرها ، وأغلب هؤلاء يكون تقسيمه قائماً على أساس الفرض أو المناسبة التي كتبت فيها تلك القصائد ، وقد كان متحتماً في مثل تلك الدواوين أفراد قصائد الرثاء ووضعها مفردة تحت عنوان مستقل بها ، ولكن وكما أشرنا سابقاً أن أغلب تلك العناوين يقع تحت هدف بيان غرض أو مناسبة المجموعة فقد كان حظه من التألق الإبداعي والرقى الفني باهتاً في أغلب الأحوال ، ومن ذلك ما فعله محمود عارف في ديوانه ( ترانيم الليل ) حيث وضع قصائد الرثاء وعددها ست عشرة قصيدة تحت عنوان مستقل وسمه بـ (مراثي) <sup>(١)</sup> ، وبالمثل تماماً ما فعله عبد الله بن إدريس في ديوانه ( في زورقي ) فقد وضع القسم الثالث للرثاء وجعل عنوانه ( المراثي ) <sup>(٢)</sup> ، وغيرهم الكثير ممن أطلق على قصائده الرثائية نحواً من تلك العناوين مثل ( بكائيات ، الرثاء ، المراثي ، رثائيات ) ، وواقع الحال أن أصحاب تلك العناوين من الشعراء المتميزين ومن ذوي

(١) انظر : ترانيم الليل : محمود عارف .

(٢) في زورقي : عبد الله بن إدريس ، ص ٨٩ .

الإبداع المتفرد مثل عبد الله بن خميس ومحمود عارف ، ومحمد السنوسي ، ومحمد بن سعد بن حسين ، وعبد الله ابن إدريس ...، ولكن نمطية إخراج تلك الدواوين قد اضطرتهم إلى وضع هذه العناوين ، فدواوينهم تجمع في غالب أحوالها جل ما لدى المؤلف الشاعر من قصائد متعددة الأغراض والاتجاهات ، وأولى وأقرب الطرق لتصنيفها هو تجزئتها بحسب الموضوع أو المناسبة ، أما لو كانت تلك المراثي قد تم تأليفها مستقلة لأصبحنا على حق في مطالبة الشاعر بعنوان إبداعي أو إيحائي متميز ، وبعض قولنا هذا أن عناوين تلك الدواوين كما ذكرناه سابقا قد خرجت بتعبير فني مثل : ( ترانيم الليل لمحمود عارف ، وأصداء وأنداء لمحمد بن حسين <sup>(١)</sup> ، وفي زورقي لعبد الله بن إدريس ، وغيرهم .

أما الذين قد جمعوا مراثيهم من الشعراء في دواوين مستقلة فلعل من أبرز ذلك ما فعله كل من غازي القصيبي وعبد الله بن سالم الحميد وجاسم الصحيح وحسن الزهراني ، فقد أصدر القصيبي مجموعة بعنوان ( يا فدى ناظريك ) وهو عنوان إحدى قصائد الديوان وقد كانت في رثاء الطفل الفلسطيني ( محمد الدرة ) ، والواقع أن هذا الأمر قد أصبح ديدن أكثر الشعراء المعاصرين <sup>(٢)</sup> ، وما ذلك إلا لأهمية القصيدة المعنونة بها أو قربها من نفس الشاعر ، والقصيبي قد أشار إلى ميله نحو هذا الاتجاه وحبه له <sup>(٣)</sup> ، أما عبد الله بن سالم الحميد فقد وضع عنوان مجموعته الرثائية ( مالم تقله الخنساء ) ، وهذه المجموعة من آخر ما نشر ( ١٤٢٣هـ ) ، وقد ركز فيها الشاعر على الجانب التاريخي مستلهما ومستحضرا ما كتبه الخنساء ، ذلك الاسم اللامع في عالم الرثاء ، وهو هنا رمز لكل مراثي السابقين ، فالشاعر يؤكد على إتيانه برثاء

(١) انظر : أصداء وأنداء : : محمد بن سعد بن حسين .

(٢) انظر : العنوان في الشعر السعودي : مجلة عالم الكتب ، عبد الله الرشيد مج ٢٥ ع ٣ - ٤ ، ص ٢٨٥ .

(٣) انظر : مسيرة شعرية : غازي القصيبي ، ٧١/١ .

جديد لم تأت به الأوائل ، والشاعر يؤكد على تجدد الرثاء وحدث البكاء في كل حين وعدم انقضاء ذلك بانقضاء أعلامه وكتابه السابقين والمعاصرين ، لأن لكل راث تجربته الخاصة التي تفرد بها وتميزها الكثير من العوامل النفسية والاجتماعية والفكرية...إلخ .

أما جاسم الصحيح فقد كان عنوان ديوانه الرثائي ( أعشاش الملائكة ) ، وهو عنوان تأملي غريب ، ومناخ الغربة فيه ما يحمله هذا العنوان المركب من تحفيز العقلية المتلقية إلى العديد من الافتراضات والاحتمالات ، ويجيء ديوان ( حسن الزهراني ) المعنون بـ ( ريشة من جناح الذل ) منفردا في باب ، لأنه قد أتى جميعه في رثاء والدته ، وواضح ما يحمله العنوان من خاصية التناص مع القرآن الكريم .

وهكذا فإننا نشاهد أن الاحتفاء بعناوين المجموعات الرثائية في الشعر السعودي لم يكن في حدود ما نؤمله من تألق إبداعي ولم يرتبط بالتجربة الشعرية إلا فيما ندر ، ولكن الذي يغفر هذا القصور هو قلة تلك المجموعات بل ندرتها حتى الآن ، وكذلك وضع أغلب هذه العناوين من قبل أناس آخرين غير الشعراء المبدعين ، ولكن المتوقع بل والمفترض تغير الحال في ذلك فيما سيأتي وليس ما وجدناه في دواوين ( غازي القصيبي وعبد الله الحميد وجاسم الصحيح وحسن الزهراني ) إلا إرهاصا لعناوين متألفة في مجموعات رثائية ستحفل بها مكتبة الشعر السعودي قريبا إن شاء الله .



## ثانياً: عناوين القصائد الرثائية

وفي هذا القسم تبرز السمة الإبداعية وتجدر ملاحظتها ورصدها في العنوان لمجيئه من الشاعر المبدع ، الذي قد انفع بالتجربة الشعرية وعاشها في جميع مراحلها ، منذ كونها فكرة وحتى استتوت على سوقها ، ثم بعد ذلك قد وسمها بعنوان يرى أنه الأنسب لتلك القصيدة ، والذي يفرضه المنطق أنه لا يمكن لأحد أن يضع عنوانا للقصيدة أنسب مما يضعه قائلها لمعايشته لها وسيره في ركب تكونها حرفا حرفا ، ولكن الذي يحد من إطلاق القول السابق هو عدم احتفاء بعض الشعراء بعنوان قصيدته ، بل إن هناك من يرسلها بلا عنوان أصلا ؛ لقناعته بعدم جدوى العنونة ، ولكن هذه القناعة وإن كانت مقبولة فيما مضى فإن الواقع الأدبي اليوم لا يقبلها في أغلب الأحوال ، والناقد أو الدارس عند تعرضه لأي عمل أدبي بدراسة أو تحليل لابد أن يقف بتمعن عند عنوان ذلك العمل ويتعمق فيه تعمقا تفصيليا ، على نحو ما أشرنا إليه مسبقا من متطلبات النظرية النقدية المعاصرة ، وهنا فإننا نود مناقشة السمات التي ينبغي توفرها في العنوان لكي يصبح مناسباً للقصيدة وصادقا عليها ومتألقا في إبداعيته وفنيته ، وأول هذه السمات الدلالة على المضمون ، بحيث تكون جميع أفكار ومعاني القصيدة مندرجة تحت هذا العنوان ومتناسلة من حقله الدلالي ، وثاني هذه السمات أن يكون متناسقا ومتوافقا مع الشعور والانفعالات في التجربة الشعرية ، ومن سمات العناوين الجيدة الوضوح ، والتصوير المشرق الصادق ، والتناغم الإبداعي أو الإيقاعي ، لما يحدثه ذلك من متعة جمالية لدى المتلقي ، وسوف ندرس فيما أنماط العناوين المتكررة أو الأثيرة بالخروج في شعر الرثاء السعودي .

## أ) العنوان / المناسبة

وهذا العنوان يكون مشيرا إلى مضمون القصيدة بصراحة ووضوح ، والقارئ فيه يكاد يعرف المضمون قبل قراءة القصيدة والدخول إلى عالمها ، وغالب أشكاله التي



يرد بها أن يتضمن اسم الشخصية المراثية سواء كانت إنساناً أو مدينة أو معلماً أو غير ذلك ، ومن هذه العناوين ما يلي :

- ١- مأساة الطائفة : ( من ديوان في زورقي ، لعبد الله بن إدريس ).
- ٢- إلى روح ولدي : ( من ديوان مطلع الفجر ، لإبراهيم فودة ).
- ٣- إلى جنة الخلد يا خالد : ( من ديوان ترانيم الليل لمحمود عارف ).
- ٤- مأساة جلاجل : ( من ديوان على ربي اليمامة لعبد الله بن خميس ).
- ٥- لجين : ( من ديوان صدى الأشجان لحسن الزهراني ).

وفي مثل هذه العناوين قد تم تحديد المناسبة والتصريح بالمرثي ، غير أنه قد يوجد عناوين أخرى تكون أكثر توسعاً فلا يتحدد المرثي ولا يصرح باسمه ، بل إن هذه العناوين تصبح صادقة على كل قصيدة رثائية ، ومن ذلك :

- ١- رثاء : ( من ديوان من نبع الحياة لعلي بن حسين الشهراني ).
- ٢- رثاء رجل : ( من ديوان ترانيم الليل لمحمود عارف ).
- ٣- إلى العزيز الراحل : ( من ديوان عيناوي فداك لسلطانة السديري ).
- ٤- دموع وأسى : ( من ديوان لحن قلب لحمزة إبراهيم فودة ).

وهذه الأنواع الأخيرة من عنوان / المناسبة تكون فضفاضة وغير صادقة على مضامين قصائدها لما يعتورها من توسع غير محدود ، أما القسم الأول فهو أكثر دقة وتحديدًا وإن كان كلا الأنموذجين قد أخفت بريق فنيتهما المباشرة والوضوح فألغيا لدى المتلقي نزعة التأمل والبحث والتفكير .

### ب) العنوان / الوصف أو العنوان الوصفي

وهذا النمط يكون أقرب إلى الإبداع من سابقه لوجود عنصر التصوير والخيال فيه ، ويكون هذا الوصف صادقاً على تجربة الرثاء في تلك القصيدة ومعبراً عنها ، وغالباً ما يكون الوصف فيه إما للمرثي أو للرائي ، وقد يكون وصفاً لهول المصيبة أو

فاجعة الموت أو إحاطة القضاء والقدر ، ومن نماذج هذه العناوين ما يلي :

١- الرحيل المفاجأة : ( من ديوان جراح الأمس لمطلق الشبتي ) ، فهذا العنوان قد أتى وصفا أو صورة للموت بفجأته المروعة .

٢- فقيد المفاخر : ( قصيدة مخطوطة لخالد بن عبد العزيز الخرعان ، والقصيدة في رثاء الأمير فيصل بن فهد ، وعنوانها وصف للأمير المرثي - رحمه الله - .

٣- فقيد العلم ، فقيد الإسلام : ( قصيدتان من ديوان الأملعات للشاعر زاهر الألمي ) الأولى في رثاء الشيخ عبد اللطيف بن إبراهيم آل الشيخ ، والثانية في رثاء الشيخ حافظ الحكمي ، وفي كلا القصيدتين قد أتى العنوان وصفا للعالم المرثي .

٤- لا مفر !! : ( من ديوان بين فجر وغسق لعثمان بن سيار المحارب ) والعنوان يصف حال الإنسان أمام مجيء الموت ، وينفي قدرته على الفرار ، والقصيدة في رثاء ضحايا الطائرة التي احترقت في مطار الرياض عام ١٤٠٠ هـ ، ومات جميع ركابها .

### ج ( العنوان المقتبس

وهو من أكثر العناوين رواجاً في الشعر الحديث ، وينقسم إلى نوعين ، أولهما مقتبس داخلي أو من ذات القصيدة ، حيث يكون العنوان بيتاً أو شطراً أو جزء شطر من القصيدة أو مطلعاً أو خاتمة للقصيدة ، وقد يكون كلمة محورية أو مهمة في بناء القصيدة ، والنوع الثاني المقتبس الخارجي ، بحيث يكون العنوان مقتبساً من القرآن الكريم أو الحديث الشريف أو الشعر العربي أو غير ذلك ، ومن أمثلة هذه العناوين ما يلي :

١ - من ذا يقيس الدر بالأصداف : ( من ديوان في زورقي لعبد الله بن

إدريس ) ، حيث جاء العنوان شطر بيت في القصيدة وهو :

هو نادر في عصرنا هو درة من ذا يقيس الدر بالأصداف<sup>(١)</sup>

٢ - يا فدى ناظريك : ( من ديوان يا فدى ناظريك لغازي القصيبي ) وقد جاء العنوان عبارة تصدرت متكررة ستة أبيات في القصيدة ومطلعها :

يا فدى ناظريك كل جبانٍ راح من ألف فرسخ يتوعد<sup>(٢)</sup>

٣ - كلنا للحفر : ( من ديوان قحط المحبة لحفيظ الدوسري ) والعنوان هو العبارة التي ختمت بها القصيدة .

ويفتقد هذا النوع الإبداعية المنشودة إلا أنه قد يلتمس له ما فيه من تأكيد على أهمية ما تم اقتباسه والاحتفاء به كجزئية مهمة في البناء الشعري ، وقد حمل به بعض الدارسين على النقص الفني في الشخصية الإبداعية ، فقال : (( وأظن أن أكثر ما يندرج تحته إنما وضع عجزاً عن إيجاد العنوان الملائم ))<sup>(٣)</sup> .

أما النوع الثاني وهو المقتبس الخارجي فهو أقل وروداً من النوع السابق ، ولكنه مؤشر لحيز من الإبداعية أكبر ، لأنه يدل على مبدأ الانتقاء والموازنة ، فالعنوان / المقتبس الخارجي لا يتم إلا بعد فحص واستقراء ثم انتقاء ، كما أنه يحمل عنصر الموازنة بين ما تم اقتباسه في منظومته الأساس وبين ما يعضده أو يوازيه في القصيدة المجتلب إليها ذلك العنوان ، ومن أمثلة هذا العنوان :

- ١ - طوبى لهم وحسن مآب : ( من ديوان النغم الحزين للشاعر علي النعمي ) .
- ٢ - مرثية ( جزء عم ) : ( من ديوان أعشاش الملائكة للشاعر جاسم الصحيح )

(١) في زورقي : عبد الله بن إدريس ، ص ١٧٨ .

(٢) يا فدى ناظريك : غازي القصيبي ، ص ٩ .

(٣) مجلة عالم الكتب : العنوان في الشعر السعودي : عبد الله بن سليم الرشيد ، مج ٢٥ ، عدد ٣-٤ ،

وقد قالها في رثاء عدد من الشباب الذين قد توفوا بعد عودتهم من العمرة في حادث مروع .

٣- من جعفر الطيار إلى نصر جرار ( من ديوان القدس أنت لعبد الرحمن العشماوي ) ويكمن الاقتباس في هذا العنوان من استدعاء الرمز التاريخي ذلك الصحابي الشهيد ( جعفر الطيار ) - رضي الله عنه - وقد برزت في هذا العنوان وفي ما تضمنته القصيدة جماليات الموازنة التي أشرنا إليها سابقا وأنها عنصر إبداعي متوافر في مثل هذه العناوين .

#### د ( العنوان التأملي أو الرمزي

ويأتي غالباً نتيجة القلق والتأزم الذي يعيشه الشاعر عند مواجهة الموت وفقد من يحب ، فيذهب إلى التأمل في الحياة والموت ، واسترجاع الذكريات ، فيضع عنوانا يعكس ذلك كله ، وقد يكون العنوان التأملي منبعثاً من رؤية فلسفية تقوم على الإيحاء والرمز وهذا ما يجعل هذا النوع أكثر إشراقاً في إبداعيته من الأنماط السابقة ، ولكنه أحياناً قد يأتي مبالغاً فيه فيلغ فيه شيء من الضبابية والغموض ، وإذا وصل العنوان إلى هذه المرحلة فإنه سيفقد بهجته وتأثيره ، وستلاشى دلالاته وفاعليته ، ومن نماذج العناوين التأملية :

١ - رعشة الذكرى : ( من ديوان حروف من لغة الشمس لعبد الله بن سليم الرشيد ) .

٢- عندما يكتفي الساحل الأبدي بصمت العُباب : ( من ديوان من غربة الشكوى ، يسري كتاب الوجد .. يتلو سراج الروح ، للشاعر عبد الله بن عبد الرحمن الزيد ) .

٣ - دمة على قوس قزح : ( من ديوان رقصة عرفانية للشاعر جاسم الصحيح ) .

٤- الجبل الذي عاش بين الجبال ( من ديوان الوادي المهجور لعبد الرزاق بن حمود الزهراني ) .

وأحيانا قد يوجد شيء من التداخل بين أنماط هذه العناوين ، فنجد عنوانا قد اجتمع فيه أكثر من نمط ، ومن أمثلة ذلك ما يلي :

١- ( علي حمود أبي طالب ) دمة من القلب : ( من ديوان الأعمال الكاملة لمحمد السنوسي ) .

٢- وسام العز في وجه عائشة : ( من ديوان عندما يعزف الرصاص لعبد الرحمن العشماوي ) .

٣- ( كوسوفا ) .. غريان على نعش هابيل : ( من ديوان ظلي خليفتي عليكم لجاسم الصحيح ) .

وهذا التداخل بين العنوان الاسمي والعنوان الوصفي أو التأملي .. هذا التداخل إضافة إلى النمط السابق له ( العنوان التأملي الرمزي ) يسجل سيرورة تطويرية في شعرية العناوين .. (( تنحو إلى الاتجاه بشعرية العنوان من العنوان الاسمي إلى العنوان النصي .. ومن الشعراء من حاولوا في تجاربهم الأخيرة المواءمة بين الطريقة العتيقة في العنوان ( الاسمية ) وما تحملهم عليه الخبرة الشعرية من شحن هذا النمط القديم بمعوضاته الإيحائية ))<sup>(١)</sup> ، بحيث يصبح العنوان عتبة إبداعية أولى وبنية نصية صغرى تتقاطع بصورة أو بأخرى مع بنية نصية كبرى هي القصيدة أو متن النص الأدبي .

(١) مجلة علامات : حداثا النص الشعري في السعودية ، عبد الله فيفي ، ربيع الآخر ١٤٢٥هـ ، ج٥٢ ،



## ٢- المطلع

لم يختلف القدماء والمحدثون على أن المطلع من أهم أجزاء القصيدة ، وقد اتفقوا على هذه الأهمية بدرجات متفاوتة ، فمنهم من يؤكد على ضرورة الاحتفاء بالمطلع تأكيدا بالغاً ويرى أنه أهم أجزاء القصيدة وأنه بمقدار جودته تكون جودة القصيدة ومدى تأثيرها في النفوس ، ومنهم من يتنازل عن بعض ذلك ، وعند القدماء برز الاهتمام بالمطلع بروزاً واضحاً وتردد الحديث حوله في جل كتابات النقاد القدماء ، فابن رشيق يتحدث عن المطلع فيقول : (( الشعر قفل أوله مفتاحه ، وينبغي للشاعر أن يجود ابتداء شعره ، فإنه أول ما يقرع السمع ، وبه يستدل على ما عنده من أول وهلة ))<sup>(١)</sup> .. ويصفه في مقام آخر فيقول : (( حسن الافتتاح داعية الانشراح ، ومطية النجاح ))<sup>(٢)</sup> ، وقد تداولت كتب النقد العربي القديم المطلع بعدة أسماء ، (( منها الابتداء ، والافتتاح ، والاستهلال ، والمطلع ، والبسط ، ومن الواضح أيضاً أنها ليست اصطلاحات أو أسماء ذات دلالات علمية متفق عليها كالمصطلحات التي اتفقوا عليها في مختلف العلوم ، وإنما هي تعبيرات فردية تنبئ من خلال مادتها واشتقاقها عن المقصود بها ))<sup>(٣)</sup> ، وكما اختلفوا في التسمية فقد اختلفوا في التحديد الدقيق للمطلع ، ومعلوم أن (( أهل المعرفة بالشعر ونقده مختلفون في دلالة المطلع ، فبعضهم يرى أنه ليس البيت الأول ولا البيت الكامل ، وإنما هو أول البيت فقط ))<sup>(٤)</sup> ،

(١) العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده : ابن رشيق القيرواني ، تحقيق محي الدين عبد الحميد ، ط ٥ ،

(بيروت ، دار الجيل للطباعة والنشر ١٤٠١هـ) ، ٢١٨/١ .

(٢) المصدر السابق : ٢١٧/١ .

(٣) مطلع القصيدة العربية ودلالاته النفسية : د: عبد الحليم حنفي ، ط ١ ، ( القاهرة ، مطابع الهيئة

المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٧م ) ص ١٣ .

(٤) العمدة في محاسن الشعر وفنونه : ابن رشيق القيرواني ، ٢١٥ : ١ .

ولكن الراجع والمشهور عندهم أن المطلع هو أول بيت من القصيدة ، ولذا فإننا نجد كتب تاريخ الأدب حينما تذكر بعض القصائد كالمعلقات مثلاً تشير إلى مطلع المعلقة ذاكرة البيت الأول ، أما في النقد الحديث فقد نشأ مصطلح لم يكن معهوداً عند القدماء وهو ( المقدمة ) ويعنى به بداية القصيدة أو الفكرة الأولى فيها ، وعند بعضهم لا يتم التفريق بين ( المطلع ) و ( المقدمة ) بل يستخدمان في التناوب للدلالة على شيء واحد ، ومن أولئك صاحب كتاب ( مقدمة القصيدة العربية في الشعر الجاهلي ) (( فلم يفرق فيه المؤلف بوضوح بين المطلع والمقدمة ، وكأنه يعدهما شيئاً واحداً ، ولذلك كأنه تجاهل المطلع ، وصب حديثه كله ضمناً على أن كل ما يسبق موضوع القصيدة من العناصر والمعاني فهو مقدمة ، ولذلك كان حديثه كله يدر حول المقدمة بهذا المفهوم ))<sup>(١)</sup> ، وقد يفرق بعضهم بين المطلع والمقدمة كما فعل يوسف بكار في كتابه (بناء القصيدة العربية) فقد سارت دراسته على أساس أن المطلع هو البيت الأول من القصيدة ، وأن المقدمة هي كل التمهيد الذي يسوقه الشاعر قبل الدخول في موضوعه ، كما أن كثيراً من الدراسات النقدية الحديثة قد غلب عليها استخدام مصطلحات افتتاح القصيدة مثلما تداولها النقاد القدماء ، ولكنها قد مالت في غالبها إلى اعتبار المطلع هو الفكرة أو العنصر الأول في القصيدة سواء أكان بيتاً أم عدة أبيات ، وهذا ما نميل إليه وسنسير عليه في دراستنا هنا ، وفي الواقع وأمام المنتج الإبداعي المعاصر فإنه الأقرب إلى الصواب ، لأن القصيدة المعاصرة قد أصبحت تأخذ بمبدأ وحدة الموضوع ، وقد تخلت عن أنموذج القصيدة التراثية القائم على تعدد الموضوعات بدءاً بالوقوف على الأطلال فوصف الرحلة ثم الغزل وحتى الوصول إلى غرض القصيدة ، وهو في الغالب الأعم المدح ، ووحدة موضوع القصيدة الحديثة هو الذي

(١) مطلع القصيدة العربية ودلالته النفسية : د: عبد الحليم حفني ، ص ١٤ .

يحتم زيادة الاهتمام بمطلعها أو مقدمتها حيث ينبغي أن تكون متسقة مع موضوع القصيدة ومنسجمة معه ، وفي هذا ما يزيد من عناء الشاعر الحديث في تجربته الشعرية إذا ما قيس بالشاعر التراثي عند بناء قصيدته التراثية ، لأن المطلع عند الأخير أنموذج متعارف عليه وواضحة معالنه فهو لا يحتاج إلى عنصر الابتكارية والتأمل المتعمق ، على خلاف ما يواجهه الشاعر المعاصر .

وعند النظر في القصيدة المعاصرة بما في ذلك شعر الرثاء السعودي فإننا سنلمح في مطلعها نمطين متوازيين ، أولهما تقليدي تتفاوت نسبة التقليدية فيه بين مد والنحسار من شاعر إلى شاعر ومن قصيدة إلى أخرى ، وثانيهما تجديدي يحاول إثبات ذاته والتخلص من الكلاسيكية المنحوتة وقد ساعد على انتشاره الشكل الجديد للقصيدة المعاصرة ونعني به شعر التفعيلة ، لأنه لا تتأتى فيه جل عناصر المطلع التقليدية وخير مثال لذلك التصريح كما هو دارج مألوف في القصيدة التراثية ، ونحن هنا سندرس المطلع على أساس هذا التقسيم كما يلي :

#### (أ) المطلع التقليدي

قبل الولوج إلى هذا الموضوع ومناقشة نماذجه وسماته الموضوعية والفنية فإنه ينبغي لنا مناقشة وجود هذا المطلع ؛ ثم حجم وجوده قياساً إلى غيره ، ومحاولة تفسير هذا الوجود ، فالمطلع التقليدي قد ورد كثيراً في قصائد الرثاء السعودي ، ولعل هذا يرجع إلى جانب المدح والهجاء والفخر والغزل ، وليس من الأغراض أو الفنون التي وجدت متأخرة أو تفرعت عن أغراض أخرى فأخذت تميزاً واستقلالاً محدداً نتيجة لعوامل فكرية واجتماعية وزمانية متعددة ، وسبب عنصر التعمق والأصالة في فن الرثاء فقد بقي في أغلب أحواله متمسكاً بمقوماته التراثية في الشكل والمضمون ، ومن هذه المقومات المطلع التقليدي ، غير أننا هنا نود إضافة شيء مهم وهو أن مطلع القصيدة التراثية في التراث يتميز عن غيره من مطالع الأغراض الأخرى ، بقربه من

مناسبتة والتصاقه بها ، ولذا فقد كان المؤلف عندهم ألا يكون المطلع مقدمة طल्लीة أو غزلية كما هو مشهور في القصيدة التراثية ، وقد نقل ابن رشيق عنهم قولهم : (( وقال ابن الكلبي - وكان علامة - لا أعلم مرثية أولها نسيب إلا قصيدة دريد بن الصمة :  
 أرثُ جديـدَ الحبل من أم معبد      بعاقبة أم أخلفت كل موعد ))<sup>(١)</sup>  
 ولكن ومع كرههم لهذا الأمر منطلقين من عدم وجود التلاؤم بين المطلع التراثي والرثاء إلا أنه قد وجد نماذج رثائية احتوت على مقدمات طल्लीة أو غزلية<sup>(٢)</sup> .  
 وعند النظر في المقدمات التقليدية في شعر الرثاء السعودي فإننا سنجد أن هذه المقدمات تتفاوت في درجة تقليديتها ، غير أن أبرز ملمح تقليدي في هذه المطالع هو التصريح .. (( وإذا كان القدماء قد عنوا بمطلع القصيدة ، فاهتم به الشعراء من ناحية ، ووقف عنده النقاد من ناحية أخرى ، فذلك لعلمهم بأنه أول ما يقرع السمع ، فشرطوا فيه ما شرطوه ، من ناحية المعنى وناحية اللفظ ، وزادوا من كمال جماله أن يكون تام الموسيقى بالتصريح .. ))<sup>(٣)</sup> ، ومهما حدث من تطور وتغير في بناء الشعر العربي إلا أن الأذن العربية لا تزال تعشق إيقاع التصريح لدى الشعراء الذين يكتبون الشعر الأصيل بصورته الكلاسيكية ونمطيته التراثية مثل حسين سرحان وعبد الله بن خميس وزاهر الألمعي ومحمد بن سعد بن حسين ... وغيرهم ، ومن نماذج التصريح في المطلع قول محمد بن حسين في رثاء الأستاذ الدكتور محمد محمد حسين :

(١) العمدة : ابن رشيق القيرواني ، ١٥١/٢ .

(٢) انظر : قصيدة الرثاء - جذور وأطوار - : حسين جمعة ، ط ١ ( دمشق ، دار النمير للنشر ١٩٩٨م ) ، ص ١٢٣ - ١٢٨ .

(٣) أسس النقد الأدبي عند العرب : أحمد أحمد بدوي ، ط ١ ( القاهرة ، دار نهضة مصر ، ١٩٨٣ ) ص ٣٠٧ .



صمت الصرير وجفت الأقلام وطوت صحائف عمر ك الأيام<sup>(١)</sup>

ومن أمثلة التصريح في المطلع أيضا ما قاله علي بن أحمد النعمي في رثاء شهداء حريق الطائرة عام ١٤٠٠ هـ بمطار الرياض :

ما لوجه الرياض كالليل كابي كوكب آفل ، وآخر خابي<sup>(٢)</sup>

وما نلاحظه في هذه المطالع هو التناسب والتناسق بينها وبين موضوع القصيدة ، ولا نجد فيها من ملامح التقليدية سوى الالتزام بالعروض الخليلي والتصريح ، ولكنها في الوقت نفسه قد ولجت إلى موضوعها مباشرة ، مما يجعلنا ندرجها تحت ما يسمى بـ (المطلع الموضوع) وهو الذي يتناول موضوع القصيدة مباشرة ويلج فيه دون مباشرة ، ففي مطلع مرثية محمد بن حسين نجد الجمل ( صمت الصرير ، جفت الأقلام ) في الشطر الأول وهي عبارات تفيد وقوع المصيبة وحدث خطب جلل ، ثم تأتي بعد ذلك الجمل في الشطر الثاني أكثر إفصاحا وبيانا وكأنها تفسير وتعليل لصمت الصرير وجفاف الأقلام حيث تطوي الأيام صحائف عمر المرثي ، وهنا يخرج ضمير المخاطب ( صحائف عمر ك ) وليس هناك ما يعود عليه ، وكأن في هذا استشارة لذهن المخاطب لكي يتأهب ويتربح الإبانة والإفصاح عن هذا المخاطب ، كما أنه يحمل جمالية أخرى لها ارتباط بنفس الشاعر الراثي ، فالمخاطب حاضر متمكن فيها ، ولعظم هذا الحضور والتمكن وامتلاء النفس به وفاء وحبا جاء البيت الأول محملا بكاف المخاطب ، الذي يعود على شخصية حاضرة ومائلة أمام الشاعر ، ولقوة هذا الحضور والتمثل فلا داعي لذكر المخاطب علما بارزا ، لأنه حاضر أصيل ، إضافة إلى أن في مخاطبة المرثي من قبل الراثي ما يشير إلى قوة الارتباط والاقتراب النفسي من ذلك المفقود ومحاولة تعويض فقدته بمخاطبته والتحدث

(١) أصداء وأنداء : محمد بن سعد بن حسين ، ص ١٢٤ .

(٢) النغم الحزين : علي أحمد النعمي ، ص ١٠٣ .



إليه ، وقريب منه مطلع النعمي في مناسبة موضوع القصيدة ، غير أنه أكثر عمومية من مطلع بن حسين ، ولكن هذه العمومية تتلاشى عند قراءة الأبيات التالية للبيت الأول ، والتي قد أتت بمثابة التفصيل أو الشرح له وهي :

ما الذي أبدل الصبابة ، والإشراق فـيه .. بوحشة واكتئاب  
جاوبتني ، والدمع ملء المآقي كيف لي أن أجيب من هول ما بي  
(الترسيتار) في المطار دخان ولهيب بفعل عود ثقاب<sup>(١)</sup>

وهذا يوضح لنا عدم اختزال المقدمة أو الفكرة الأولى في القصيدة بيت واحد ، وهذه الفكرة قد قامت على تساؤل وإلحاح من الشاعر نلاحظ تكرره في صديري البيتين الأول والثاني ( ما لوجه الرياض .. ما الذي أبدل .. ) ، ثم يأتي جواب هذا التساؤل في البيت الثالث على لسان مؤنث ( جاوبتني ) ، وهنا لنا وقفة جديرة بالتمعن والتحليل الدقيق ، وهو جنوح الشاعر إلى إيجاد مؤنث يتخاطب معه ، وكأن في هذا إلحاح إلى التأثير بالمطالع الغزلية في القصيدة التراثية ، ويبدو هذا التأثير في ألفاظ وجمل الأبيات (الصبابة - الإشراق - وجه الرياض - الدمع ملء المآقي ، الوحشة ) وهي من قاموس الصبابة والوجد في القصيدة الغزلية أو بالأصح المطالع الغزلية ، ولكن الشاعر هنا لم يقع تحت السيطرة الشكلية للمطلع التراثي كما هو في صورته الكلاسيكية المنحوتة ولكنه استغل ذلك استغلالاً جمالياً يتوافق مع واقع تجربته الشعرية ، فهو من الذين يستلهمون التراث استلهاماً عصرياً أو متوافقاً مع واقعهم الإبداعي ، فيعبرون بالتراث ولا يعبرون عنه ، وقد تكون هذه النمطية الشكلية في مقدمة الشاعر قد وقعت دون وعي مقصود أو إرادة مبيتة ، ولكنها قد أتت عفوية نتيجة التفاعل مع التراث الأدبي قراءة وحفظاً أو إطلاعا بأي وجه من وجوه المعرفة والاستقراء .

(١) النغم الحزين : علي بن أحمد النعمي ، ص ١٠٤ .

وإذا كانت المقدمة الغزلية عند علي النعمي قد أتت غير واضحة المعالم أو قد تكلفتها القراءة التحليلية للنص الأدبي - عندما نتواطؤ مع من يقول ذلك - إذا كان الأمر هكذا فإننا قد نجد شعراء آخرين قد برزت لديهم المقدمة الغزلية بصورة أكثر جلاء وإفصاحا ، ونلمح هذا في إحدى القصائد الرثائية لزاهر الألمعي ، وقد قالها في رثاء الشيخ حافظ الحكمي - رحمه الله - وكان مطلع القصيدة :

سرى في حبها طيفي وهاما	فأيقظ من عواطفها المناما
فلما خللتها ودنا اقتراب	وكشفت الستائر والللثاما
دنت مني وهاجت في نجيب	يهز القلب يشعله ضراما
فقلت أيا ابنة الأحرار ماذا ؟	أخطب في دنائنا أم علاما ؟
فقلت قد دهمى خطب رهيب	فجاف النوم واجتنب الغراما <sup>(١)</sup>

وفي هذا المطلع قد برزت بكثافة شديدة لغة المطالع الغزلية ( حبها - طيفي - هاما - المنام - اللثام - النجيب - الغرام ) إضافة إلى الأسلوب الحوارى بين المذكر والمؤنث بـ ( قلت وقالت ) ولم يستطع الشاعر هنا تخلص مطلعته من سيطرة النسيب ، بل ظل المطلع محافظا على أسلوبه الغزلي الخالص إلى أن انتقل إلى موضوعه الأساس ( الرثاء ) في البيت الخامس تقريبا ، أما الأبيات الأربعة الأولى فلا نجد فيها ما يتصل مباشرة بموضوع القصيدة أو يكشف عنه ، ولا يعني هذا عدم صلاح المطلع أو مناسبته ، لأن الشاعر بعد ذلك قد أحسن التخلص مما أحدث وثاما بين المقدمة وموضوع القصيدة ، ولكنه يعني أيضا وقوع الشاعر حتى أسر المطلع التقليدي الصرف وهنا نجد شاعرا آخر قد حاول إيجاد شيء من المزاوجة والدمج بين المطلع الغزلي وموضوع الرثاء في إحدى مرثياته وهو عبد الرحمن بن ماجد بن ريعان .. ومطلع قصيدته :

(١) الألمعيات : زاهر الألمعي ، ص ١٣٤.

نأت سلمى وأبقتني مصابا      ويطن الترب صيرها ترابا  
نأت عني وأبقتني وحيدا      أسائلها المآب ولا مأبأ  
لقد شط المزار بركب سلمى      ودمع العين ينسكب انسكابا<sup>(١)</sup>

ولكن الشاعر لم ينجح على المستوى الفني في هذه المزاوجة ، وقد تركز عدم نجاحه في التنافر الموجود بين شطري البيت الأول ( نأت سلمى .. ويطن الترب صيرها.. ) فالأول غزل صريح والآخر رثاء صريح ، أما بقية أبيات المطلع فهي تتوافق وتتماشى مع سمات المطالع الغزلية ، وقد سيطرت عليها لغة تلك المطالع كما هي في وضعيتها التراثية نحو ( نأت ، شط المزار - ركب سلمى ) وقد أكسبها ذلك جانب الأصالة والجزالة ، ومع أننا قد أشرنا إلى ما أحدثته المزاوجة الموضوعية من تنافر بين شطري البيت الأول إلا أننا قد نلتمس للشاعر مخرجا من ذلك وهو أنه أراد إشعار المتلقي بموضوعه من أول بيت يسمعه ، كي لا يتفاجأ المتلقي بنغمة الحزن ولغة الندب والتأبين بعد الاسترسال مع النسيب ، ويعضد ما نذهب إليه هنا أنه بعد هذا اللفت السريع إلى موضوعه يكتفي بالإشارة دون مزيد تفصيل أو استطراد ثم يمضي في النسيب لعدة أبيات بعد ذلك على نحو ما نجده في النص أعلاه .

وكما وجدت المقدمة الغزلية كأنموذج كثير الورود في القصيدة التراثية ؛ فقد كان المطلع الحماسي كثير الورود في القصيدة الرثائية (( ومن الموضوعات التي تتصل اتصالا واضحا بالحماسة الرثاء ، فقد كانوا يرثون أبطالهم في قصائد حماسية يريدون بها أن يثيروا قبائلهم لتأخذ بثأرهم ))<sup>(٢)</sup> ، وهذا ما دفع بعض النقاد والباحثين إلى رد شعر الحماسة في نشأته وتكونه الأولى إلى غرض الرثاء وأنه قد تفرّع منه (( فالأشعار

(١) قصيدة مخطوطة حصلت عليها من صاحبها .

(٢) الرثاء : شوقي ضيف ، ص ٧ .

الحماسية أو الموثبات والمنذرات خرجت من عباءة قصيدة الرثاء ، ثم استقلت نماذج منها بقصائد خاصة بها .. وأضحت تقال قبل الوقائع الحربية لتحميس المقاتلين ، كما تقال بعدها ، وقد تضخمت وكثرت لكثرة الاصطراع بين القبائل ونشوء الأحلاف فيما بينها ، وقد يكون هذا التضخم وراء الوهم القائل بأسبقيتها .. ((<sup>(١)</sup>) ، وفي الزمن المعاصر قد أوجدت حروب وقضايا العالم الإسلامي شعرا حماسيا وافرا ، كما زخرت مراثي الشهداء أو المدن الإسلامية المنكوبة في تلك الحروب بمطالع حماسية متنوعة الاتجاهات والأساليب ففيها التهديد والوعيد ، وفيها التنديد والتحدي ، وفيها اللوم والمعاقبة .. إلخ ، ومن نماذج هذه المطالع ما قاله عبد الرحمن العشماوي في رثاء الطفلة الفلسطينية ( إيمان حجو ) التي اقتطف روحها البريئة رصاص العدو الإسرائيلي :

أي ذنب خائن أي قطيع	أي غدر في روايتها يشيع ؟
أي جرح في حماها نازف	أي مأساة لها وجه مريع ؟
أي عصر لم يزل قانـونه	يمنح العاري ثوبا من صقيع <sup>(٢)</sup>

ومع أن هذا المطلع قد أتى مشحونا بلهجة التنديد والغضب الشديد إلا أن الشاعر لم يندفع وراء عاطفته فيأتي بلغة الشتم والتحدي المتهور الذي قد لا يجدي كثيرا أمام الانتشار الإعلامي والتواصل الإخباري المعاصر ؛ ولكنه قد ساق تساؤلاته في مجال النقد الإنساني ، ويتركز - واضحا - هذا النقد في البيت الأخير .

(١) قصيدة الرثاء - جذور وأطوار - : د : حسين جمعة ، ص ١٤٠ .

(٢) القدس أنت : عبد الرحمن العشماوي ، ص ٥٧ .



### ب) المطلع التجديدي

قبل الولوج إلى هذا الموضوع لابد من الوقوف على قضية التجديد، وما هي ماهيته وسماته، وهي قضية شائكة وبعيدة المنال لاتساع آفاقها وتعدد مضانها، وأمام هذا الاتساع والتعدد لن ننكر العجز عن وقفة شاملة محيطية لاحتياج ذلك إلى دراسات متخصصة تتبع ذلك الموضوع وتحدد معالمه وترصد اتجاهاته فكيف يتأتى ذلك لدراسة لم يكن ذلك هدفها الأساس، ولكننا - ومع ذلك كله - ملزمون بتحديد سمات التجديد تحديدا إجماليا نستطيع به إصدار أحكام تقوم على القياس والتقويم، فالتجديد عموما من سمات الإبداع ومن خصائصه الملازمة له على مر العصور، لأن الفنون تتأثر بمتغيرات الحياة وما يطرأ عليها في جميع المجالات فيكون نتاج ذلك التحول والنمو، وهذه من سمات الظاهرة الأدبية بعمومها، والأدب العربي في كل عصر من عصوره يلمح المتبع لتاريخه تجديدا وتغيرا طارئا في كل عصر، ولكن جميع سمات التجديد في العصور السابقة لم يكن لها ثقل ما حدث في العصر الحديث، وهذا يؤيد ما أشرنا إليه سابقا من أن الظاهرة الأدبية تتغير طرديا بتغير الحياة في مجالاتها المختلفة، فالعصر الحديث يعد نقطة تحول جذرية في سلوك الحياة الإنسانية وما ذلك إلا بسبب ما أحدثته الثورة التكنولوجية والتقنية في إنسان العصر الحديث وجميع شؤون حياته، وحينما نختزل هذا التطور والنمو في الإبداع الشعري بصفته ما يهمنا حاليا فإننا سنجد أن الشعر العربي الحديث قد حاول في البداية مواكبة التحول والتغير العصري بما سنجد في مدرسة الديوان وأبولو والمدرسة المهجرية ولكن تلك المحاولات التجديدية ظلت شديدة الارتباط والتعلق مع ما قبلها ولم تشبع الرغبة التجديدية والإحساس بتحويلات الحياة الجذرية، فكان لابد من مواكبة ذلك التحول الحياتي الجذري بتحول إبداعي جذري..، ولكن هذه الرغبة العارمة والمتأججة بحياة مضطربة متغيرة قد وجدت منالها في الشعر الحر لكونه حدثا طارئا في الشعر العربي، وقد أوجد هذا



الشكل الجديد مجالا رحبا - أمام المبدع - من تكوينات التغيير والتجديد ، لأن البقاء في نمطية الشكل الأصيل أو الأوزان الخليلية سيظل - ومهما حاول المبدع - يحمل شيئا من العوائق أمام الانطلاق وذلك لما يكتنزه هذا الشكل من سمات قد ألفتها الأذن ودار بها الذوق ولعل أبرزها شخوصا الوزن والقافية ، ومن هنا فليس بمن المستغرب أن نجد شاعرا يكتب دون وعي أو إدراك أحد أبيات السابقين أو شطرا أو نحو ذلك ، وهنا ننتهي إلى أن المحطة الأولى في التجديد الحديث في الشعر العربي هي الوزن الجديد لذلك الشعر وقد تبع ذلك عدد من السمات والملاحم في الفكر واللغة والخيال .

ولعل من أبرز النقاد الذين حاولوا رصد التغير والتجديد في القصيدة العربية الحديثة الدكتور علي عشري زايد ، فوصف الشاعر الحديث بقوله : (( لم يعد الشاعر الحديث يهدف إلى إمتاع القارئ وإطرابه عن طريق تلخيص نتائج مغامراته له ، ووضعها بين يديه في أوزان مطربة تهدد حواسه وتدغدغها ، وإنما أصبح هدفه الأول أن يهز قارئه ويقلقه ، وأن يدعو إلى رؤية الوجود من زاوية أخرى غير تلك التي ألف أن يراه منها باستمرار ، وأن يقوده إلى مشاركته لذة الارتياح والكشف والمغامرة ، هذه اللذة التي تتضاعف وتتعمق بمقدار ما فيها من جهد ومعاناة ))<sup>(١)</sup> ، ولذا فإن من أبرز سمات القصيدة الحديثة التفرد والخصوصية بحيث تصبح الرؤية فيها جديدة الإخراج ، (( والشاعر الحديث يهدف إلى أن تكون قصيدته إبداعا بکرا ، ورؤية شديدة التفرد والخصوصية للوجود ، ومن ثم فهو شديد الحرص على أن ينظر إلى الوجود من زاوية لم يسبق لأحد قبله أن نظر إليه منها ، وأن يعالج هذه الرؤية الخاصة بطريقة فنية متفردة ، تفتح أعيننا على جوانب وأبعاد خفية لم تكن لندركها لو لم يفتح الشاعر أعيننا

(١) عن بناء القصيدة العربية الحديثة : علي عشري زايد ، ط ٤ ، (القاهرة ، مكتبة ابن سينا ، ١٤٢٣هـ)

عليها ، وتجعلنا نحسن أن هذا العالم الغريب الذي تقدمه لنا القصيدة هو من إبداع الشاعر وابتكاره ..))<sup>(١)</sup> ، وكذلك من سمات القصيدة الحديثة التركيب ، (( فالرؤية الشعرية الحديثة لم تعد خيطا شعوريا بسيطا وواضحا ، وإنما أصبحت نسيجاً شعوريا متشابك الخيوط ، سدهاء ولحمته مزيج غريب من المشاعر والأحاسيس والرؤى والمتشابكة المعقدة ..))<sup>(٢)</sup> ، وإضافة إلى سمتي التفرد والتركيب فهناك سمة ثالثة من أهم ملامح القصيدة الحديثة وهي الإيجاء وعدم المباشرة ، وقد أصبح النقد الحديث مليئاً بصرخات مدوية تناهض اللغة التقريرية المباشرة ، ( فالنص الشعري الحدائي كثيراً ما يأتي حافلاً بذلك الضعف اللغوي والأسلوبي ، المتدرج من اللغة التقريرية ، فالتكرار ، إلى الأخطاء اللغوية ..))<sup>(٣)</sup> وعلى ضوء هذه السمات فإننا نستطيع رصد التجديد وملاحظته .. وعلى أساسه أيضاً سنستعرض المطالع التجديدية في شعر الرثاء السعودي ، ولعل من أولى محاولات التجديد في المطلع الرثائي ما فعله أحمد قنديل في رثاء والده فقد كن مطلع قصيدته :

في صدر هذا اليوم ..

بين الضحى .. والقائلة ..

والأم تبكي ثاكلة ..

والأخت تجري ذاهلة ..

وأخي الكبير .. وأخي الصغير ..

وأنا .. وكل العائلة ..

كل يحوقل .. أو يههم .. أو يصرخ ..

(١) المصدر السابق ، ص ٢١.

(٢) المصدر السابق ، ص ٢٥.

(٣) دورية علامات : عبد الله الفيضي ، ج ٥٢ ، م ١٣ ، ربيع الآخر ١٤٢٥هـ ، ص ٢١٣.

في نحيب .. أو عويل ..<sup>(١)</sup>

وهذا المطلع لم يحفل بسمات التجديد الجوهرية كما تريده النظرية النقدية المعاصرة ، من التفرد والتركيب على ضوء ما أشرنا إليه آنفا ؛ ولكنه في وقته قد أحدث تجديدا في المطلع الرثائي ، ويبرز ذلك في عدم التقيد بالكتابة الشعرية المعهودة والقائمة على نظام الشطرين ، إضافة إلى عدم التقيد بقافية محددة ، ولكن ما نلاحظه هو لغة التكثيف ، وهذا التكثيف يبرز في ثلاث دوال هي الحركة والزمان والإنسان فالزمان يتأكد تكثيفه في ( اليوم - الضحى - القائله ) والإنسان يتكشف من خلال ( الأم - الأخت - أخي الكبير - أخي الصغير - العائلة - أنا ) ثم تتكشف أخيرا الحركة في ( تبكي - تجري - يحوقل - يهمهم - يصترخ - نحيب - عويل ) ، وبالتالي فإن هذا المطلع علاوة على ما فيه من تجديد شكلي فإنه يحمل تقنية فنية لغوية قد تؤهله ليصبح مطالعا تجديدا ونعني بها سمة التكثيف الدلالي والتي تحمل إيحاء مؤداه إحساس الإنسان بالزمان ، وقد ولد هذا الإحساس نا تجا جديدا وهو الحركة الصاخبة ويمثلها البكاء والجري والصراخ والعويل ... إلخ ) .

وإذا كان المطلع السابق عند أحمد قنديل قد برز فيه عنصر الوضوح والتقريب فأفقده هذا كمالية التجديد فإننا قد نجد لدى من أتى بعده مطالع رثائية قد اتسمت بلمحي التفرد والتركيب وابتعدت عن المباشرة وآثرت الإيحائية والرميز ، ومن ذلك مطلع قصيدة لسعد الحميد بن بعنوان ( إلى روعي ميخائيل نعيمة و خليل حاوي ) :

(١) الأصداف : أحمد قنديل ، ص ٦٨

اقرأ بكل تمن من تحت إبط الحرف فاتحة السؤال  
واسأل عن الماضي المؤطر في تجاوير المسطر من  
أقاويل الذين مضوا بركب الوقت خلف حادي الوهم  
آمادا بعيدة<sup>(١)</sup>

فهذا المطلع لا يستطيع متلقيه إدراك ماهيته أو معرفة محتواه ، بل إنه يستدعي مزيدا من القراءة ومضاعفة الجهد في سبيل الوصول إلى مغزى القصيدة ولا يكتشف المطلع شيئا من الرثاء أو معاناة المطروقة عادة في النذب والتأبين أو العزاء والمواساة ، والواقع أن هذا الإصرار لدى الشعراء المعاصرين على ابتداء قصائدهم بمثل هذه المطالع المركبة يحمل شيئا من التمييز الذي يتناسب مع واقع المتلقي المعاصر ، فالمتلقي المعاصر قد أصبح أمام زخم هائل من العطاء الإرسالي المتعدد وذلك نتيجة توافر وتضخم وسائل الإعلام والاتصال المتعددة ، وقد أوجد عنده هذا التضخم شيئا من العزوف عن قراءة أو مطالعة كل ما يأتيه أو يقع أمام عينيه ، وقد لا يكون عزوفا بقدر ما يكون عجزا في أحيان أخرى ، فهل الشاعر المعاصر قد وعى وأدرك هذا الواقع المؤسف في المتلقي المعاصر ؟؟ هل هو بعد ذلك الوعي والإدراك السابق قد حاول كتابة قصيدته بأسلوب مركب وملبي بالتعقيد والترميز ولاسيما في مقدمة القصيدة لكي يجبر القارئ على مواصلة التتبع والاستكشاف والبحث ، ولكي يقضي على إمكانية عزوف القارئ عن متابعة واستكمال النص ، نقول هذا ونحن نقف على أول كلمة في مطلع الحميدين السابق وهي ( اقرأ ) ثم تأتي في السطر الثاني : ( اسأل ) ، ففعلي الأمر هنا قد توجه بهما الشاعر إلى

(١) الأعمال الكاملة : سعد الحميد ، ط ١ ، ( دمشق ، دار الثقافة للنشر ، ٢٠٠٣م ) ، ص ٤٨١.

المتلقي طالبا منه القراءة والتساؤل .. وكأنه يستحثه في مواصلة تتبع النص ومعرفة ماهيته وأهدافه التي قصدها .

أما عبد الله الزيد فإننا نجد لديه مطلقا رثائيا تجديديا برز في مرثيته لأمه التي كان عنوانها ( يسرف الغائب الآخر من عزائي ، يجزع الحاضر الأول من بكائي ) ، ومع ما يحمله المطلع من سمات التجديد الكامنة في التركيب والتفرد والإيجاء إلا أنه قد اهتم بجانب القافية وحرص عليه في قصيدته التفعيلية ، وقد يكون ذلك راجعا إلى إحساس الشاعر بسلبية الانقصاص الكلي عن التراث أو عن القصيدة الكلاسيكية .. حيث يقول :

وتلمست عينا في لون الندى ..

ما قد بدا ..

ما لا يحل به الردى ..

حتى إذا لاح الصدى

وازور من حد المدى ..

هامت ..<sup>(١)</sup>

ولعلنا حينما نرجع حرص الشاعر على القافية إلى رغبته في عدم الانقصاص عن التراث نكون قد وضعنا أيدينا على حقيقة يشتهها تتبع النص ومواصلة استقراءه ، فهذه القصيدة من المراثي الطويلة جدا وقد تداخلت فيها الأشكال الشعرية ، فوجدنا الأسطر التفعيلية ، كما وجدنا فيها مقاطع قد بناها الشاعر على العروض الخليلي وكتبها بالصورة الكلاسيكية وهي من بحر البسيط ومقاطع أخرى قد بناها على الشعر العامي بلغته البيئية أو الشعبية ،

(١) انبسطت أكف الرفاق بقي الجمر في قبضتي .. أغني وحيدا : عبد الله الزيد ، ص ٧ .



وبما أن صفة الطول من ملامح الشعر المعاصر وذلك في محاولة إيجاد النزعة الدرامية<sup>(١)</sup> داخل البناء الشعري فإن هذه القصيدة قد توافر فيها ذلك الملمح ، وحيث إن المطلع الجيد ينبغي أن يكشف عن القيم الموضوعية والفنية للقصيدة فإننا نجد أن فكرة المطلع تطول ولا تنتهي إلا بعد عدد من الأسطر الشعرية ، وكان في ذلك إيماء إلى صفة الطول في هذه القصيدة ، والاهتمام بالمطلع على أنه يكشف محتوى القصيدة أمر قد لاكته ألسن المتقدمين والمتأخرين من النقاد ، ومن هنا كنا نرى في تراثنا النقدي ما وصفوه بـ ( براعة الاستهلال ) ، ولكن جل هذا الاهتمام النقدي لدى المتقدمين والمتأخرين قد كان في أغلب أحواله مقتصرًا على الموضوع ومتغافلاً أو غير آبه بالنواحي الفنية ، ولعل هذا يستوقفنا بوضع إشارة إلى ضرورة قيام دراسة نقدية تتناول مطلع القصيدة وما يكتنزه من إلماح وإشارة إلى أسلوبها وسماتها الفنية .. فنحن قد شاهدنا - مثلاً - في هذا المطلع الذي أمامنا كيف كان محملاً بأبرز السمات الفنية في القصيدة ومنها الطول والاهتمام بالتراث حيث طالت فكرة المطلع ولم يتم استيفائها إلا بعد عدة أسطر ، كما برز حضور القافية كتمهيد إلى إدخال الوزن الخليلي في القصيدة بعد ذلك ..

ومع ما ألمحنا إليه من تجديد في مطلع الحميدين والزيد فإن هناك سمة أخرى في هذين المطلعين وهي التفرد والخصوصية ، فالمبدع هنا يحاول أن يأتي بفكرة خاصة به ، ينفرد بها عن كل الناس ، ولعل هذا ما جعل المطلعين يشوبهما شيء من الغموض وشح الشفافية والمباشرة ، والواقع أن هذا الأمر

(١) انظر : دبر الملاك : محسن أطيمش ، ( بغداد ، وزارة الثقافة والإعلام ، ١٩٨٢م ) ، ص ٧٥ وما

وإن كان مطلباً ملحاً في بناء القصيدة المعاصرة حسبما تقرر ذلك نظرية النقد الجديدة إلا أن هذا الإيجاء المركب والتميز الغامض لا يتناسب مع موقف الرثاء، كما أنه ينأى بالقصيدة الرثائية عن التأثير المباشر في جموع المتلقين، ولعل هذا يرجع إلى منهجية إبداعية يتبناها المبدع ويؤمن بها؛ ونعني بها هنا الحرص على تكثيف سمات التجديد في مطلع القصيدة بغض النظر عن موضوعها ومتلقيها..، ولذا فإننا قد نجد مطالع تجديدية في قصائد رثائية أخرى لدى شعراء آخرين ولم تثقل بذلك التركيب المتضاعف كقول عبد الله الخشرمي في رثاء أمه :

نلتقي

كيف لا

وأنا مشخن بالحنين

أنا مثقل بالذهول

دوار يقطع أرسان خطوك نحوي

دوار يفتق حنجرة الليل

يشعل في طيك الذكريات الحيات

ها .. أنتذا

والتراب

سواء

سواء<sup>(١)</sup>

(١) ذاكرة لأسئلة النورس : عبد الله الخشرمي ، ص ٧٩

فالفكرة واضحة متجلية في هذا المطلع كما أنها لم تنفرد بخصوصية أو تميز كبير يجعل منها تجربة فريدة في بابها ، ولكننا لا ينبغي أن نقصر ملاحظتنا على المضمون وما يحمله من طاقة تعبيرية بل يجب علينا هنا ملاحظة التجديد الكامن في ذلك الأسلوب الحوارى بين الشاعر وأمه الراحلة علاوة على كتابة المطلع في الشكل التفعيلي ، والحوار هنا قد أكسب النص نزعة درامية ، وهذه النزعة وإن كانت موجودة في التراث إلا أنها في القصيدة المعاصرة قد تم تطويرها حتى اكتست بحلة أجناس أدبية أخرى كالمرحلية والقصة وأخذت الكثير من عناصر تلك الأجناس وسماتها فانتقلت نقلة كبيرة عن أنموذجها البدائي في القصيدة التراثية ، فالتفكير الدرامي في القصيدة الحديثة (( هو ذلك اللون من التفكير الذي لا يسير في اتجاه واحد ، وإنما يأخذ دائما في الاعتبار أن كل فكرة تقابلها فكرة ، وأن كل ظاهر يستخفي وراءه باطن ، وأن التناقضات وإن كانت سلبية في ذاتها ، فإن تبادل الحركة بينها يخلق الشيء الموجب ومن ثم كانت الحياة نفسها إيجابا يستفيد من هذه الحركة المتبادلة بين المتناقضات ، فإذا كانت الدراما تعني الصراع فإنها في الوقت نفسه تعني الحركة ؟ الحركة من موقف إلى موقف مقابل ومن عاطفة أو شعور إلى عاطفة أو شعور مقابلين من فكرة إلى وجه آخر للفكرة ))<sup>(١)</sup> ، وهنا ونحن أمام مطلع يقوم على حوار بين الحي والميت فهل يعني ذلك بلورة فكرة الصراع بين الحياة والموت ؟ لا شك أن ذلك قد يكون هدفا أساسا للشاعر أو قد يكون متولدا من قلق واضطراب التجربة الشعرية إزاء فراق وموت الأم الحنون .

(١) الشعر العربي المعاصر : عز الدين إسماعيل ، ص ٢٧٩ .

## ٣- حسن التخلص

وهو من أكد القضايا النقدية في تراثنا الأدبي ، ومعناه الخروج من غرض إلى آخر بمعنى (( أن تخرج من نسيب إلى مدح إلى غيره بلطف تحيل ثم تتمادى فيما خرجت إليه ))<sup>(١)</sup> ، والتخلص من الأمور التي تبرز تفوق الشاعر وتؤكد مهارته مثله في ذلك مثل العناوين والمطالع والخواتيم ، ومرد ذلك إلى الإحسان في الانتقال وعدم المفاجأة فيه ، حيث إن الانتقال من موضوع إلى آخر دون إيجاد شيء من الترابط يصيب النص بالتفكك وهلهلة البناء ويفسد الذوق العاطفي ويحدث لدى المتلقي شيئا من الإرباك ، وهذا ما كان يسميه القدماء ( الاقتضاب ) وقد كانوا يعدونه عيبا في الشاعر أو القصيدة ، ومع اهتمام النقد القديم بقضية التخلص والإحسان فيه والإساءة فإن النقد الجديد لم يهمل هذا الأمر كما يتصور البعض ولكن الإبداع المعاصر بما طرأ عليه من تجدد وتغيرات قد أحدث الشيء نفسه في النظرية النقدية كعامل تناسبي أو استجابة طردية يفرضها المنطق في جميع مجالاته ، وأبرز تلك التغيرات هو السمات التي اتصفت بها القصيدة الحديثة من وحدة وترابط وإيحاء ، ومن هنا برز الاهتمام الكبير بمصطلح ( الوحدة العضوية ) في بدايات النقد العربي الحديث ، واليوم وعلى موائد النقد المعاصر برز عنصر الترابط والانسجام والإخ ، ولكن قصيدة الرثاء تختلف عن قصائد الأغراض أو الموضوعات الأخرى ، وما ذلك إلا لكونها صدى لواقع اجتماعي واحد أو متشابه بالأصح ، وهذا الأمر يجعل تشكيل المراثية قمة العناء والإشكال أمام المبدع ولا سيما من ينشد التميز والانفراد (( لهذا كله تتركز المراثية في الحس الأصل

(١) العمدة في محاسن الشعر ونقده : ابن رشيق ، ٢/٢٢٠.



لاستلهاهم الموقف المأسوي وصهره في إطاره الذاتي والاجتماعي ، بوحدة فكرية فاعلة ومنفعلة بقيم المجتمع وثقافته ، فالمرثية كانت مخلصاً على الدوام لهذا الاتجاه ، وتعبر عن الواقع النفسي والفكري والاجتماعي في كل موضوعاتها ندبا وبكاء وتأبيناً وعزاء وخلوداً<sup>(١)</sup> ، ونتيجة اختلاف القصيدة الرثائية هو كونها في الغالب الأعم تباشر موضوعها أو تبدأ بما ينسجم ويتمشى مع ذلك الموضوع ، ومن هنا فحسن التخلص لن يكون حظه في الرثاء كما هو في المدح مثلاً أو الوصف أو غيرهما من الأغراض الأخرى ، ومع هذا فقد توافر التخلص في القصائد ذوات المطالع التقليدية ، أو القصائد التي تبدأ بمطالع رمزية أو بعيدة عن مباشرة الرثاء ، ومن نماذج حسن التخلص ما نجده لدى أحمد قنديل في رثاء ضياء الدين رجب حيث ابتداء قصيدته بالحديث عن الصداقة وذكرياتهما ، ومضى بأسلوب حوارى يستحث المرثي على التذكر لتلك الأيام فيقول :

فعشنا بصالون (اليمامة) .. نرتوي      من الفن سحرا.. من فؤادك.. ذائبا  
فكنت مصيخ السمع.. سمعا متابعا      وكنت مجيد القول.. قولاً مداعبا  
وما كنت أدري أو أصدق أنني      سألقاك نعيًا في خيالي .. كاذبا<sup>(٢)</sup>

ففي البت الأخير نجد الشاعر ينطلق من أسر ذكرياته وبحثها في مخازن الذاكرة ، ليباشر الحقيقة المرة وهي لقاء ذلك الصديق نعيًا .. ويصر خياله على التكذيب بذلك النعي ، وقد مثل هذا البيت فاتحة الانطلاق إلى الرثاء ، بعد أن سارت أول أبيات القصيدة في مراجعة الذكريات والانسجام معها ، وقد مثل

(١) قصيدة الرثاء - جذور وأطوار - : د/ حسين جمعة ، ص ٧٦

(٢) الأصداف : أحمد قنديل ، ص ٦٢



حسن التخلص وعبر عنه أدق تعبير استمرار أسلوب المخاطبة ( سألراك ) إضافة إلى تصدر النفي لهذا البيت ( ما كنت ) وكأن هذا النفي علاوة على المدلول اللغوي الذي يمثله معنى البيت ( نفي الدراية وعدم التصديق ) يوحي بنفي الشاعر لذلك التحول من الحياة إلى الموت ومن اللقاء إلى الفراق ، فالنفي ومخاطبة المرثي قد أوجدا شيئا من الترابط والاتصال بين حياة المرثي وموته وبين لقائه وفراقه ، ولحرص الشاعر على عدم غياب تلك الذكريات ومحاولة تواجدها معه في كل وقت فإنه - وإن أشعرنا بموت صديقه - يحاول تأكيد بقاء الذكريات وتواجد ذلك الصديق صورة حية أمام ناظره صباح مساء ، حيث يعقب الأبيات السابقة مباشرة قوله :

فلا زلت بين العين طيفا ملازما      أظل أناجيه وإن كنت غائبا  
ولا زلت بين الأذن صوتا أحسه      صدى عبقريا للحلاوة ناهبا<sup>(١)</sup>

ونجد كيف تكاثفت الدوال اللغوية على تأكيد ذلك القرب ( طيفا ملازما ، صوتا أحسه ، ...) وقريب جدا من هذا التخلص لدى القنديل ما نجده عند الشاعر مطلق الثبتي ، في مرثية أنشأها بعد ممات صديقه ( عتيق الجعيد ) حيث ابتدأها بأسلوب قريب من أسلوب القنديل في محادثة الصديق ومراجعة الذكريات معه بأسلوب حوارى يقوم على المناجاة .. ثم بعد ذلك يحاول التخلص إلى غرضه (الثناء ) وييان موت ذلك الصديق فيقول محسنا التخلص :

هل كرهت البقاء فـينا لأننا      نزرع الرمح في الفؤاد الرفيق  
هل أسأنا إلى محياك حتى      يسكن القبر بعد ذلك البريق<sup>(٢)</sup>

(١) الأصداف : أحمد قنديل ، ص ٦٢ .

(٢) جراح الأمس : مطلق الثبتي ، ص ١٠٤ .

فبعد ذكر ما كان بينه وبين صديقه الراحل من مودة وإخاء ومن لقاء وتقارب نجده يتجه إلى مساءلة ذلك الصديق عن سبب مفارقتهم ، ويستخدم أسلوب الاستفهام المتكرر ومع أن المسألة الملحة كانت متجهة إلى الفقيد الراحل وطالبة الجواب منه إلا أن الشاعر يحاول إبعاده عن الإجابة ليضع الأسباب والمبررات وهي تكمن في سوء الواقع والمحيط الاجتماعي الذي كان يعيشه الراحل ، ويمثل الشاعر إحدى لبنات ذلك الواقع أو تلك الجماعة بالأصح ، فيبرز ضمير الجماعة ( نزرع ، أسأنا ، فينا ، لأننا ) ، فيتضمن حسن التخلص هنا إضافة إلى معناه المباشر ( موت ذلك الصديق وفقده ) .. يمثل قيمة جمالية تقوم على أسلوب التقابل التصويري فالصديق الغائب يمثل الوفاء والصدق والنبيل والإخلاص وكافة الأخلاق العالية المثل السامية ، أما المجتمع الحاضر أو الباقي فيمثل الجانب الآخر أو المقابل من السلبيات والمساوي ، فيصبح النص متضمنا شيئا من النقد الاجتماعي المتعلق بالصدقة وما تستلزمه من الوفاء والصدق.

والواقع أن هذين النموذجين عند القنديل والثبتي وإن برز فيهما حسن التخلص ونجحاً فيه إلا أننا يجب ألا نغفل عن شيء مهم قد سهل عليهما عملية التخلص وهو أن مقدمة المراثيتين كانت تدور في الحديث عن شيء قريب من الغرض الأساس ( رثاء الفقيد ) وهو الحديث عن الصداقة ورصد شيء من ذكرياتها ، ويكفي أنه قد برز ضمير المخاطب في مقدمتي القصيدتين وقد كان الخطاب قائماً بين المرثي والشاعر مما سهل بالتالي الانطلاق إلى الرثاء ، ولكننا قد نجد حسن التخلص في نماذج أخرى أتت مقدماتها في موضوعات بعيدة عن المرثي إلى حد ما ولا يوجد ما يربطها بالرثاء المقصود كغرض أساس بعد تلك المقدمات ، ويبرز هذا الأمر كثيراً في القصائد ذوات المقدمات

التقليدية .. فالألمعي في رثائه للشيخ حافظ الحكمي نجده بعد النسيب يقول :  
 فقالت قد دهمى خطب رهيب      فجاف النوم واجتنب الغراما  
 لقد دوى على المخلاف صوت      نعى التحرير عالمها الهامما<sup>(١)</sup>  
 والضمير في ( قالت ) يعود على من كان يحادثها الشاعر بأحاديث  
 الغرام ، ولكنها فاجأته بالنحيب والبكاء ، وقد أثار ذلك استغرابه وبعث  
 تساؤله ، فأتى جواب ذلك التساؤل على لسانها لتكشف له حقيقة الأمر  
 (موت العالم الفقيد) ، ولعلنا نجد جمالية حسن التخلص متركزة في الجملة  
 الفعلية ( واجتنب الغراما) ، ولم تأت هذه الجملة مقحمة في سياقها أو متكلفة  
 في نسيج القصيدة ، ولكن قد سبقها ما يعلل وجود هذه الجملة الطليية (خطب  
 رهيب) ، كما أن الغرام قد ابتدأه الشاعر في قصيدته .. وهنا يحسن التخلص منه  
 لينتقل إلى ندب وتأبين ذلك الفقيد .

وكما أشرنا إلى أن التخلص تزداد صعوبته ويبتعد مناله كلما كان المطلع  
 بعيدا عن غرض القصيدة ، فإن هذه الصعوبة قد تتضاعف عندما يكون المطلع  
 متباينا مع الغرض الأساس ، أو كلما طالت مقدمة القصيدة وتشعبت  
 أفكارها ، ونستجلي هذا الأمر في مرثية للشاعر عبد المحسن حليت وقد أنشأها  
 في بساتين ومزارع المدينة بعدما اعتراها الموت والاندثار ، وقد ابتدأ الشاعر  
 قصيدته بمقدمة طويلة جدا تجاوزت الخمسة عشر بيتا ، وكان موضوعها أشبه  
 ما يكون بوصف الطبيعة ، وقد فصل فيه ذكر محاسن ومفاتن تلك البساتين وما  
 تحتويه من جمال وخضرة ، وما يجري خلالها من جداول المياه العذبة ، وتناول  
 بالوصف طيورها وعناقيدها وظلالها .. إلخ ، فكان من ذلك المقطع :

(١) الألمعات : زاهر الألمعي ، ص ١٣٤ .

هذي قباء وهذا سحر قريان      فاقطف ورود الهوى من كل بستان  
واشرب من الماء واغرف من جداوله      وانس الهموم وسر في عالم ثان<sup>(١)</sup>  
ثم يمضي في جميع مقدمته واصفا ذلك الجمال ومتغنيا بمعطياته وتصوير  
نماذجه ، ولا نجد في جميع المقدمة ما يمت إلى الرثاء بأي صلة إلى أن ينتهي  
المقطع ، ثم يبدأ المقطع الثاني بالتخلص أو الانتقال فيقول :  
ذاك البهاء الذي غابت مفاتنه      قد حرك الوجد في قلبي فأشجاني  
لم يبق منه على مر الزمان سوى      أعجاز نخل شكت من ظلم إنسان<sup>(٢)</sup>  
ويلحظ أن التخلص هنا لم يحسن فيه الشاعر كما ينبغي بل أتى مفاجئا  
دون سبق تمهيد أو تهئية ، ولكن المفارقة التصويرية والقائمة على التقابل  
الزمني بين الماضي والحاضر قد سترت بجمالها شيئا من هذه المفاجأة المؤلمة (ذاك  
البهاء الذي غابت مفاتنه) ، والفن قد يعوض ما يخترم الموضوع من نقص أو  
خلل ، ويبدو أن الشاعر قد أحس بهذا الأمر ووعى عنصر المفاجأة في الانتقال  
من الوصف والجمال إلى البكاء والرثاء دون وجود تمهيد أو تهئية ولذا جعل  
رثاءه في مقطع مستقل وفصله عن تلك المقدمة التي لا تمت إلى موضوع  
القصيدة بصلة ، أو لا تتناسب معه ، فنقول إن الشاعر قد وضع المتلقي في  
حالة تتفق مع واقع الشاعر ، فجعله يعيش تلك الذكريات التي عاشها ويتمتع  
بذلك الجمال الطبيعي الذي كان يألفه ويأنس به ، ليجد نفسه - كما وجد  
الشاعر نفسه - فجأة أمام أطلال خاوية وآثار خربة قد كانت مثالا رائعا للحياة  
والنضارة والبهاء .

(١) مقاطع من الوجدان : عبد المحسن حليت ، ص ١٢٦ .

(٢) المصدر السابق ، ص ١٢٩ .



وأحياناً قد يحتاج الشاعر في تخلصه إلى بعض الوسائل الفنية كالمفارقة التصويرية أو التقنيات البلاغية أو توظيف التراث .. إلخ، ومن ذلك ما فعله أحمد سالم باعطب في مرثيته ( فيصل لم يميت ) حيث استغرق جميع القصيدة تأبين المرثي من خلال تعداد مآثره ومناقبه ورصد إنجازاته التاريخية ؛ ولكنه في الخاتمة أراد الانتقال إلى ذكر الملك الجديد وما يؤمله الشعب فيه من كريم الرعاية وجل العطاء وحسن السياسة والقيادة ليكون خير خلف لخير سلف ، ومثل هذا الانتقال يحتاج إلى وسيلة عالية الإتقان سواء في المعنى أو الفن ، لأن الشاعر فيه يحتاج إلى تغيير العاطفة وإبدال التجربة الشعرية .. وهنا نجد أحمد باعطب يقول :

لن تغينَ خالدٌ أنتَ فينا      قد قطعنا له يمين الولاء  
فيه آمالنا ترف جلالا      فهو مهد الرضى ونبع الرجاء  
سوف نمضي على الطريق وفهد      صنوه حامل لواء البناء<sup>(١)</sup>

حيث اعتمد في انتقاله على تقنية فنية تكمن في الأسلوب البلاغي (التورية) المتمثل في لفظة ( خالد ) حاملة معنى بعيدا وهو صفة الخلود للملك الراحل وليس الخلود لشخصه ، ولكن لمنجزاته ومآثره وما بناه في شعبه من المحبة والوداد ، كما أن الكلمة تحمل معنى قريبا وهو المراد ( اسم الملك الجديد ) ، ولكي تكمل جمالية هذا التخلص وحسنه فإننا نجد الشاعر يسوق ما يثبت المعنيين معا ، فيؤكد صفة الخلود للملك الراحل بضمير المخاطب والمتكلم في أسلوب حوارى متناغم ( خالد أنت فينا ) ، كما يسبق ذلك بحرف التوكيد والنفي ( لن تغين ) نافيا عنه الغياب ليصبح ما بعده تأكيدا معنويا له ، أما

(١) الروض الملتهب : أحمد سالم باعطب ، ص ٢٤٠ .



المعنى الثاني ( اسم الملك الجديد ) فيؤكد الشاعر إرادة هذا المعنى عن طريق ضميري المتكلم والغائب ( قد قطعنا له ) ، وهنا تتجلى إضافة إلى التورية السابقة جمالية فنية أخرى يبرزها استخدام الضمير بأنواعه الثلاثة كما يوضحه الرسم البياني التالي :

١- ضمير المخاطب ← أنت ← الملك الراحل ( فيصل )

٢- ضمير المتكلم ← فينا \_ قطعنا ← الشعب

٣- ضمير الغائب ← له ← الملك الجديد ( خالد )

حيث استخدم للملك المرثي ضمير المخاطب وكأنه لا زال حيا باقيا تتأتى مخاطبته والتحدث إليه ، أما الملك الخلف ( خالد ) فقد استخدم له الضمير الغائب وكأنه هو الراحل أو المرثي ، لتداخل الصورة في الملك الراحل والملك الجديد فيحدث ذلك شيئا من التبادل الدلالي ، لأن الهدف الإشادة بكليهما وبيان عظيم قدرهما .

## ٤ - الترابط

إذا كان من سمات الشعر المعاصر الفنية ( التركيب ) أو تعدد الأفكار واجتماع العديد من العناصر والمكونات المتنوعة ، أو المتنافرة في بعض الأحيان ، فإن هذا يستدعي إيجاد الترابط والانسجام بين تلك العناصر المتعددة ، ويتطلب تكون وحدة عميقة تؤلف بين تلك العناصر وتنصهر فيها الجزئيات المتنافرة لتصبح كيانا واحدا لا تنافر فيه ولا انفصام ، وهذا الأمر يجعل الشاعر المعاصر أمام مزيد من العقبات التي لا بد من تذليلها واقتحامها بريادة إبداعية متميزة ، ونحن نعلم أن وحدة القصيدة من أكثر الأمور التي استقطبت المزيد من اهتمامات رواد التجديد في الأدب العربي الحديث ، ولعل ملخص تلك الاهتمامات ما كتبه محمد غنيمي هلال .. حيث يقول : (( الوحدة العضوية هي وحدة الموضوع ووحدة الشاعر التي يثيرها الموضوع وما يستلزم ذلك من ترتيب الصور والأفكار على أن تكون أجزاء القصيدة كالبنية الحية لكل جزء ووظيفة فيها ويؤدي بعضها إلى بعض عن طريق التسلسل في التفكير والشاعر. وتستلزم هذه الوحدة أن يفكر الشاعر تفكيرا طويلا في منهج قصيدته ، وفي الأثر الذي يريد أن يحدثه في سامعه ، وفي الأجزاء التي تتدرج في إحداث هذا الأثر بحيث تتمشى مع بنية القصيدة بوصفها وحدة حية ، ثم في الأفكار والصور التي يشتمل عليها كل جزء ، بحيث تتحرك به القصيدة إلى الأمام لإحداث الأثر المفقود منها عن طريق التابع المنطقي ، وتسلسل الأحداث والأفكار ، ووحدة الطابع ))<sup>(١)</sup> ، ومع كثرة الاهتمام بوحدة القصيدة أو ترابطها إلا أن أغلب هذا الاهتمام كان منصبا على الناحية الموضوعية ، بحيث

(١) النقد الأدبي الحديث : محمد غنيمي هلال ، ص ٢٠٩ .

تكون أفكار النص في موضوع واحد أو متماشية ومنسجمة مع بعضها إلى تكوين فكرة واحدة تتفرع عنها تلك الجزئيات ، غير أن هناك وحدة أسلوبية وترباط لغوي يقوم على وسائل فنية وأسلوبية متعددة كأدوات الربط والتكرار وغير ذلك ، وهذا ما جعلنا نؤثر هنا مصطلح ( الترابط ) كبديل لمصطلح (الوحدة) بصورته المستهلكة والناقصة أو المتورة في أغلب تناولاتها ، وقصيدة الرثاء مهياة بطبيعتها لتحقيق عنصر الترابط ، لأن مناسبتها وما تحمله تلك المناسبة من الهيبة وما توقعه من الأثر ينأى بها عن الانفلات أو الانطلاق في تهويمات معنوية بعيدة عن تلك المناسبة أو غير متصلة بها ، ولذا جاء في وصف الرثاء بأنه أصدق أغراض الشعر لأن العرب يقولونه وهم يكونون، فالرثاء يصنف من ( شعر الموضوع )، وهو ( شعر يستهدف (موضوعاً) خارجياً أو داخلياً .. بقصد تحديده أو تجسيده أو حتى الإشارة إليه، وإذن فهو شعر يعني باستغراق موضوع معين ، ربما ليصفه ، وربما ليعبر عنه ، وربما ليخرج به من مجال الواقع إلى مجال الفن ، ولكنه في النهاية يظل حائماً حوله ، ويظل الموضوع وجوداً ناتئاً في واجهة القصيدة ، أي وجوداً قبلياً وأولياً .. ))<sup>(١)</sup>، ولذا فإن الترابط في القصيدة الرثائية ليس بمستغرب أو محل إثارة لأنه من لوازمها وخصائصها ، وحيث إننا أشرنا إلى تقسيم الترابط إلى معنوي ولغوي فإننا سنستعرض ذلك دون تفريق بينهما ، لأن الترابط اللغوي بوسائله المتعددة إنما يهدف أو ينشد في بروزه إيجاد وتشكيل الترابط المعنوي ، ومن النماذج التي قد برز فيها الترابط قصيدة للشاعر أحمد باعطب بعنوان ( فيصل لم يميت ) ، حيث ترابطت جميع أبيات القصيدة وتولدت كل فكرة من سابقتها على إثبات

(١) أصول الأنواع الأدبية : محمد أحمد العزب ، ص ١٧٨.

وتأكيد بقاء ذلك الراحل بإنجازاته ومآثره العظيمة ، فبعد المطلع نجد قوله في البيت الثالث من القصيدة :

يا شهيدا وإن بكى الشرق طرًا      ما جزتك الدموع حق الجزاء  
أنت علمتنا التجلد والصب      ر وحذرتنا سبيل البكاء<sup>(١)</sup>

حيث نلمس في البيتين أسلوب مخاطبة المرثي والذي يتكشف عبر وسائل متعددة من أبرزها النداء والضمير بنوعيه المتصل والمنفصل ، وبغض النظر عن المعنى الأولي للبيتين والذي يظهر واضحا لا غموض فيه ولا إبهام وهو الإشادة بعظمة المرثي وقوة إرادته وتجلده .. بغض النظر عن ذلك فإن أسلوب مخاطبته يعكس محاولة الاقتراب منه وتناسي فاجعة موته وكأنه لا يزال حيا ماثلا يأخذ ويعطي من خلال ذلك التخاطب ، ثم تستمر الأبيات في هذا المنوال مشيدة بالراحل ومآثره وما بناه من أمجاد ومفاخر لشعبه ووطنه ، وبعد عدة أبيات يجد الشاعر في نفسه حاجة إلى الترابط في النص بعد أن طال النفس الشعري ، فيقول :

يا عظيما وليس كل مليك      بعظيم أجاد حمل اللواء  
.....

أنت وحدت أمة مزقتها      إحن بثها العدى في خفاء<sup>(٢)</sup>  
ونشاهد كيف تصدرت الأبيات ( يا عظيما ) لتعيد الإيقاع السابق في ( يا شهيدا ) مستمرة في مخاطبة المرثي والتحدث إليه ، و ( شهيدا ) هنا يتوافر فيها التبادل الدلالي إزاء ( عظيما ) فكل شهيد عظيم ، وكما تقابل نداء الشهيد

(١) الروض الملتهب : أحمد سالم باعطب ، ص ٢٣٧ .

(٢) الروض الملتهب : أحمد سالم باعطب ، ص ٢٣٨ .

بنداء العظيم فقد تقابل الضمير المخاطب المنفصل ( أنت وحدت ) مع ( أنت علمتنا ) ، ولكن وفي هذه المرة نجد الضمير يتواصل متصدرا العديد من الأبيات وكأن في ذلك خلق مزيد من الترابط وتعميقه ، وبغض النظر عن هذه الملامح الأسلوبية فإن المعنى في جميع أبيات القصيدة يتركز في فكرة تأبين الميت من خلال إبراز إنجازاته وبيان عظمته وعلو منزلته :

أنت خلدت نهضة لا تدانى      عانقت هامها قباب السماء  
أنت حققت معجزات كبارا      أنت أوردتنا معين الرخاء  
أنت فجرت منبع الخير فينا      دافقا رائعا قوي العطاء<sup>(١)</sup>

حيث يصبح الضمير ( أنت ) بتصدره للأبيات أداة فاعلة في ضم جزئيات المعنى وتوحيدها ، وفي الوقت نفسه يصبح خالقا ومعمقا لدلالات المعنى ، عبر سرده لهذه الجزئيات المشكلة بدورها لجوهر المعنى المراد ، كما يشكل الضمير الرابطة اللغوية بين أبيات القصيدة ، وهذه الرابطة التي تتحول بدورها ، من أداة لغوية محضة إلى أداة تعبيرية وعاطفية مشحونة بالإيحاء والإشعاع بتفاصيل رؤية الشاعر للمرثي الراحل ، وهكذا نشاهد كيف أوجد توحد المعنى في القصيدة ترابطا موضوعيا قد ضم جميع أبياتها وجعلها تسير في خط واحد حتى النهاية ؛ دون وجود أي تفكك أو انفصام ، ولا يعني هذا عدم وجود أفكار فرعية أو استطرادية في النص ، ولكن الشاعر عندما يمر بمثل هذه الأفكار فإنه لا يسترسل فيها استرسالا ينأى بالنص عن موضوعه الأساس أو فكرته الأصل بل سرعان ما يعود إلى ما انطلق منه ولذا فإننا نجد الأبيات السابقة وما قبلها قد جاء بينها بعض تلك الأفكار مثل قوله :

(١) المصدر السابق.



لم ترعنا الخطوب يوما ولكن      خطبنا فيك صدمة في الحشاء  
 أفجعت كل مهجة أفقدتها      ثقة النفس في خضم البلاء<sup>(١)</sup>  
 فهنا نجد الشاعر عند انطلاقه من تأبين المرثي وبيان منجزاته ومآثره إلى  
 الندب وبيان هول الفاجعة وعظمة وقعها على الشعب الذي قد أحب ذلك  
 الملك ودان له بالفضل والمجد ، فهذا المعنى وإن نأى عن المباشرة والتقرير في  
 التأبين والثناء على الراحل إلا أنه في النهاية سيتفق مع ذلك المعنى ويسايره ،  
 لأن مكانة المرثي وما له من الفضل والمجد هو الذي جعل فقده مصيبة عظيمة  
 وفاجعة مروعة ، هذا من الناحية المعنوية ، أما الجانب الفني فإننا نلمح وجود  
 كاف الخطاب ( خطبنا فيك ) ليكون في ذلك استمرارية لمخاطبة المرثي وعدم  
 غياب شخصيته عن هذه الفكرة الجديدة .

ومع أن المعنى أو الفكرة دائما هي الأساس في إيجاد الترابط والانسجام  
 بين أجزاء النص وذلك بتوافق تلك الأجزاء - معنويا - وسيرها عبر جداول  
 متفرعة إلى ملتقى أساس ، تصب فيه جميع تلك الجداول وتلتقي هناك ، ..  
 ومع ذلك كله إلا أن وسائل الترابط الأسلوبية تزيد من وشائج الالتقاء وتمنع  
 وجود أي ارتخاء أو تقلص فيه ، وأبرز تلك الوسائل أدوات الربط والتكرار  
 والمفارقة التصويرية وتعدد الدوال .. وغير ذلك .. ومن نماذج هذا الترابط قول  
 عبد الرحمن العشماوي :

كانت هنا بالأمس أبنية

وكان هنا مدينة

كنا هنا بالأمس أهل الدار

(١) الروض الملتهب : أحمد سالم باعطب ، ص ٢٣٧ .

نحيا آمنين  
واليوم صرنا لاجئين  
بالأمس كان هنا رجال يكدحون  
بالأمس كان هنا نساء  
بالأمس ..  
كان هنا صغار يسرحون  
ويعرحون  
كانت هنا بالأمس مثذنة  
وكان هنا صلاة  
واليوم ..

### أشلاء وأنقاض<sup>(١)</sup>

فالمفارقة التصويرية بين الأمس ببهجته واليوم بآلامه قد أوجدت ترابطاً يقوم على الإحساس بالعنصر الزماني ، وتطول المفارقة وينبسط الدفق الموضوعي للامتداد الزماني الكبير ، ولطول هذا الامتداد فإنها تتعدد عناصر هذا الوجود المادية والبشرية ( الأبنية ، الدار ، المثذنة ، الرجال ، النساء ، الأطفال ) ، وتبرز أكثر دوال هذه الموجودات بصورة الجمع ، وذلك ليتناسب هذا الجمع بكثافته وكثرته مع الطول الزماني الممتد الذي قد شمل الحاضر والماضي ؛ فنجد إضافة إلى المفردات الجمعية السابقة ( آمين ، لاجئين ، يسرحون ، أشلاء ، أنقاض ) ، وبالتالي فإن المفارقة إضافة إلى السمات الفنية الأخرى كاختيار صيغة الجمع والتكرار والتضاد تتضافر لتعكس التواشج

(١) عندما يعزف الرصاص : عبد الرحمن العشماوي ، ص ٨٣ .

المعنوي الذي يسود جميع النص موحدا ترابطا وتوحدا بنائيا لا يعتريه أي انفصام أو اختلال .

ويلفت انتباهنا النص السابق وما أحدثه فيه عنصر الإحساس بالزمن من ترابط وتوحد إلى أن تتابع الأحداث في سياقها الزمني وترتيبها في واقعها الملموس يفضي إلى إيجاد ترابط قوي بين هذه الأحداث ، ومن أمثلة هذا قول حسن الزهراني في رثاء صديقه الشاب فهد الزهراني :

أسفي عليك وكيف ينفعني	أسفي وقلبي كاد ينفلق
لما رأيتك بين أيديهم	في النعش قامت حولك الفرق
صلى عليك أبوك محتسبا	ولصبره من حولنا عبق
والناس تبكي خلفه أسفا	وكثيرهم بدموعهم شرقوا
حملوك للمأوى الأخير وفي	أرواحهم يتربع القلق
سألوا لك الرحمن مغفرة	ودعوا وهم بالله قد وثقوا <sup>(١)</sup>

فهنا نجد أن دينامية الأحداث داخل النص قد أوجدت تلاحما وتتابعا منطقيا ، وهذا التابع بصورته المرسومة وتسلسل أحداثه لم يفرضه النص بإبداعه وفنيته ، كما لم تفرضه عبقرية الشاعر .. بل فرضه الواقع ووجد كحدث بيئي أو اجتماعي بل وقبل ذلك شعيرة دينية . وهذه نقطة لا يجب إغفالها . يجب أن تسير وفق هذا التابع المرسوم كما في النص ، فالرثي قد حمل على النعش ومن حوله الجماهير والفرق ثم صلوا عليه صابرين محتسبين وباكين مذعنين ، ثم حملوه إلى قبره ، وبعد دفنه وقفوا يسألون الله له المغفرة ويدعون له بالرحمة والثواب .. إلخ .

(١) صدى الأشجان : حسن الزهراني ، ص ١٢٠ .

ومن وسائل الترابط أدوات الربط لأنها تدفع النص إلى التواصل والانطلاق وتعطيه كلما برزت فيه باعث الاستشراف إلى ما بعدها ، ونلمح هذا الترابط بفعل أدوات الربط في مرثية للشاعر جاسم الصحيح قالها عندما شب حريق في إحدى مخيمات الزواج فكان ضحيته العشرات من الرجال والنساء والأطفال :

أقبل العتبات محراباً

وأعرج في مدار الغيب

نحو السرمد الأبدي

حيث تبتل الشهداء للغز العتيق

كلي تجمع في فمي

فخرجت من شفتي

تقذفني تناهيدي مع الألم الطليق

وأيت متحلاً بنفسجة الكآبة

أستدر العطر جهشته

وأستجدي الدموع من الرحيق<sup>(١)</sup>

حيث ترد أدوات الربط ( الواو والفاء ) بين كل سطرين أو ثلاثة ، وكأن في ذلك محاولة للم أجزاء النص وعدم تشتتها ؛ والذي قد تدفع إليه حالة التمزق النفسي والتشتت العاطفي الذي يعيشه الشاعر إزاء هذا الحادث المؤلم ، فهنا أتت أدوات الربط محاولة تعويض القلق الذي يبدو وقد انتاب عاطفة الشاعر وأحاسيسه ، ونلمح ذلك التمزق في الجمل الفعلية ( أعرج ، خرجت ، تقذفني ، أستدر .. ) ، وفي جميعها يكون الفاعل الـ ( أنا ) أو الذات المبدعة ، وعندما نتبع هذا النص فإننا سنجد المزيد

(١) أعشاش الملائكة : جاسم الصحيح ، ص ٤٦١ .

من أدوات الترابط ، التي تقابلنا بين الفينة والأخرى ، وقد حدث ذلك مع الطول الملفت للنظر في بناء القصيدة ، حيث اقتربت من مثتي سطر شعري وجاءت في عدد من المقاطع ، ولا يعني انتشار أدوات الربط في هذا النص الطويل وجود شعور من المبدع بقلق ترابط جزئيات النص على مستوى المعنى أو أنه لجأ إلى تعويض ذلك الشعور بتركيزه على الترابط اللغوي ، ولكنه يعني حالة التمزق الذاتي التي يعيشها الشاعر ، وحرف العطف هنا سواء الواو التي وردت ثلاث مرات أو الفاء التي وردت مرة واحدة .. يستحيل إلى بؤرة تشيع منها إيجاءات الحيرة والقلق والفقد والضياع ، كما يوحي حرف العطف بتمدد حياة الحزن والعذاب وانتشارها على فترات متراخية ومتطاولة من الزمن ( فخرجت .. ، وأتيت .. ) وكأن حالة التمزق والعذاب الذاتي قد أصبحت سمة الحياة الدائمة للشاعر بعد موت أولئك الضحايا في ذلك الحريق الهائل والمأساة المروعة ، ولكي نكون أكثر اطمئنانا إلى توجيهنا السابق إزاء وجود أدوات الربط في نص الشاعر فإننا نجد هنا الأسلوب يتواجد في قصائد أخرى للشاعر وفي موضوعات مشابهة ، ومن أمثلة ذلك ما قاله في ختام رثاء شيخ قريته :

عدنا إليك لكي ترانا شاخصين

فقد كبرنا آهتين

وقد كثرنا دمعتين

وصار برد الأرض أكبر من مداقتنا

وحجم الحزن أوسع من حناجرنا

وطالت قصة المأساة فابتلعت قواميس اللغات<sup>(١)</sup>

(١) أعشاش الملائكة : جاسم الصحيح ، ص ٣٥٩



حيث تركزت أدوات الربط وتصدرت جميع أسطر النص ، بل إننا نجد السطر الأخير حينما جاء أكثر طولاً من بقية الأسطر تتوافر فيه أكثر من أداة ، وهنا نجد أن هذا الأسلوب يأتي - أيضاً - لدرء ما يحدثه واقع المأساة من التمزق والخلل النفسي نتيجة الحزن العميق والتأثر الكبير ، ولأن الحزن هنا قد تحول من حزن الذات الواحدة - كما في النص السابق - إلى حزن الجماعة فهو مجموعة من الأحزان المتفاقمة والآلام الممزقة ولذا أصبحت الحاجة إلى أدوات الربط أكثر منها إزاء حزن الذات الواحدة ( الشاعر) .

وأحياناً قد تغيب أدوات الربط أو قد يلجأ الشاعر إلى تغييبها لإشعار المتلقي بأن مفردات اللغة بما تشتمل عليه من المعنى تتدفق تدفقاً تلقائياً ، ويفضي بعضها إلى بعض كنتائج حتمية أو تعاليل منطقية بين اللاحق والسابق ، ومن أمثلة هذا قول ( غازي القصيبي ) :

نزار ! أرف إليك الخبر  
يموت الصغار .. وما من أحد  
تهد الديار .. وما من أحد  
يداس النمار .. وما من أحد<sup>(١)</sup>

فالجمال الفعلية هنا تصور واقعا مأسوياً تظل صورته ناقصة ما لم تكتمل هذه الجملة وتوجد جميعها ، لأن كل جملة تصور جزءاً من ذلك الواقع ويمجيء ما بعدها تزداد وضوحاً وجلاء تلك الصورة .. وهكذا ، وهنا قد أغفل الشاعر أدوات الربط محاولاً استغوار مطاوي شعوره ، وتجسيدها عبر الدوال اللغوية والجمال الشعرية المتتالية ، وبالتالي يصبح شكل المقطع كله ( بدوالة وجملة ) صورة عامة لرؤية الشاعر لواقعه أو بالأصح وتحديد واقع بعض البلاد الإسلامية التي تعاني من الاضطهاد

(١) للشهداء : غازي القصيبي ، ص ٥٩.

والحروب والقتل ، وهو واقع يمجج بالتناقضات والتشتت والدمار والخراب ، فلا ترتيب فيه ولا ترابط ، بل تشتت وتمزق ، وتبعثر وضياع ، إنه يقف أمام بلد مشئت الأوصال .. ، وبذلك تكون هذه الجمل الشعرية المتتالية ، دون روابط لغوية ، موحية بهذا الجو النفسي للشاعر ، والذي بدوره ليس أكثر من انعكاس للواقع المرير الذي يشاهده في الأرض الإسلامية المضطهدة ، فالأسلوب انعكاس لتلقائي لأعماق الشاعر ، وبالتالي فإن القصيدة لا تأخذ وحدتها من العوامل اللغوية فحسب بل إنها قد تأخذ ذلك من تجانس التجربة النفسية والفكرية للشاعر .

وحيث إننا نبحث هنا في مسألة الترابط والتماسك في النص الشعري فإن هناك مسألة يجب أن تنال قسطا كبيرا من الشرح والاستعراض ، ونعني بها النزعة الدرامية في التجربة الشعرية ، حيث إن هذه النزعة تقوم على الصراع وكثرة الحركة وتتابع الأحداث ، فالفكر الدرامي (( هو ذلك اللون من التفكير الذي لا يسير في اتجاه واحد ، وإنما يأخذ دائما في الاعتبار أن كل فكرة تقابلها فكرة ، وأن كل ظاهر يستخفي وراءه باطن ، وأن التناقضات ، وإن كانت سلبية في ذاتها ، فإن تبادل الحركة بعينها يخلق الشيء الموجب ، ومن ثم كانت الحياة نفسها إيجابا يستفيد من هذه الحركة المتبادلة بين التناقضات ، فإذا كانت الدراما تعني الصراع ، فإنها في الوقت نفسه تعني الحركة ، الحركة من موقف إلى موقف مقابل ، ومن عاطفة أو شعور إلى عاطفة أو شعور مقابلين من فكرة إلى وجه آخر للفكرة ))<sup>(١)</sup> ، ومن هنا فالأسلوب الدرامي بطبيعته ومنهجه المعروف هو أقوى الأساليب وأظهرها في تحقيق الترابط أو التوحد داخل بناء القصيدة ، وحيث إن الرثاء يقوم في غالبه على أساس الصراع مع الموت بسطوته الجارحة وسلطته المهيمنة ، أو الصراع مع الأحزان والآلام المترتبة على الفراق وابتعاد الأحباب والأصفياء .. ، حيث إنه كذلك فإن قصيدة

(١) الشعر العربي المعاصر : عز الدين إسماعيل ، ص ٢٧٩ .

الرثاء ستقوم في غالب أحوالها على أساس من هذا الأسلوب ، لاسيما ما جاء منها في اتجاه فلسفي أو تأملي ، وكذلك ما جاء في الاتجاه التاريخي لاعتماده على القصص وتتبع الأحداث الماضية أو الحاضرة ، ونماذج هذا الأسلوب الدرامي التي تحقق بها عنصر الترابط كثيرة جدا ، ومتعددة الموضوعات والأهداف ومنها ما قاله عبد الله الرشيد في قصيدته (احتضار) :

خرج العواد

فجاء الحارس ... أطفأ أنوار الدهليز

ولم يبق سوى مصباح يتأرجح بين الصحوة والغفوة

ومضى الحارس ..

أسمع وقع خطاه نشيجا

ومضى ..

حتى ابتلع الصمت الصوت

وإذا بالموت ..

قد دخل على أطراف أصابعه

يفتح دولابي

ينثر حاجاتي وثيابي

فهذه القصيدة قد أحدث أسلوبها الدرامي ترابطا قويا بين جميع أجزائها ، وقد تمثل هذا الترابط في الحركة والأحداث التي قد تتابعت تتابعا منطقيا ، وقد أفضت كل حركة إلى ما بعدها ، وتعددت الشخصيات الحقيقية والوهمية ، والواقع أن الشخصيات الوهمية هنا - كالموت مثلا وقد صورته الشاعر بالإنسان الذي يسير بحيلة واختلاس - قد تكون وهمية بالنسبة لنا أو نتصورها من ضرب الخيال ، ولكن ساعة الاحتضار قد تجعل هذا الأمر واقعا وتلك الشخصيات الخيالية حقيقة ماثلة أمام عين المحتضر .

## ٥ - الخاتمة

كما أن لمطلع القصيدة أو مقدمتها قيمة فنية عظيمة لأنها وجه النص وفاتحته فكذلك الشأن في خاتمها لأنها آخر ما يبقى منه في الأسماع ، (( وسيل القول فيها أن يكون محكما لا تمكن الزيادة عليه ، ولا يأتي بعده أحسن منه ، وإذا كان أول الشعر مفتاحا له ، وجب أن يكون الآخر قفلا عليه ))<sup>(١)</sup> ، وإذا كان النقد التراثي قد أدرك هذه الأهمية وتابعها فإن واقع القصيدة العربية الحديثة يستلزم احتفاء أكثر ومتابعة أدق لموضوع الخاتمة ، وما ذلك إلا للتجديد في أسلوب بناء القصيدة الحديثة ، حيث إنها قد تنزع نزعة رمزية أو تنجح إلى الإيحاء والإيماء فيقتضي ذلك أن تكون خاتمها كشفا وبيانا أو أن تتمحور فيها الرؤية الأساسية للقصيدة ، وكذلك - وبصورة مماثلة في تركيز أهمية الخاتمة - يحدث الأمر في بناء القصيدة بناء دراميا ، حيث تبرز الخاتمة كلحظة التنوير أو الكشف بعد تسلسل الأحداث وتتابع الصراعات ، ومن هنا فإننا نجد وعيا إبداعيا لدى كثير من شعرائنا بأهمية الخاتمة حيث يعيرونها اهتماما شكليا وفنيا خاصا ، وقصيدة الرثاء قد يكون الأنسب لخاتمها أن تكون دعائية أو وعظية أو حكمية ، لكونها قد تغلغل إلى أعماق حدث إنساني مليء بتحريك العواطف الإنسانية وزعزعتها ، ومع أن هذه الخواتيم بتنوعها السابق قد غلبت على الرثاء السعودي المعاصر إلا أننا سنجد أنواعا أخرى من الخاتمة في مادة ذلك الرثاء ، ولعل من المناسب هنا أن نشير إلى دور الترابط والانسجام بين هذه الخاتمة وما يتقدمها من أفكار أساسية في تأبين الميت أو الندب والعزاء ، حيث إن الشاعر بعد أن يفرغ جميع انفعالاته تجاه موضوعه الرثائي وبعد أن يتملئ الناس بجميع ما تكتنزه النفس تجاه ذلك الموضوع فإن الأنسب بعد هدوء العاطفة وإمكانية السيطرة عليها ومسك لجامها الاتجاه إلى فكرة موضوعية يبرز

(١) العمدة : ابن رشيق القيرواني ، ٢٣٩ : ١ .



فيها العقل والمنطق أكثر من العاطفة والانفعال ، وعند التسليم وقبول هذا التوجيه النقدي في بناء المراثية سنجد الأنسب في ذلك ليكون خاتمة ونتيجة نهائية هو الحكمة والعزاء أو الدعاء والالتجاء ، ونلمح نموذج الخاتمة الدعائية في مراثية محمد سراج التي أنشأها بعد موت والده ، وقد وضعها في سبعة مقاطع تختلف في أعداد أبياتها من مطلع لآخر وجاء المطلع الأخير خاتمة القصيدة في بيتين موضوعهما الدعاء لوالده وطلب الرحمة له حيث يقول :

حنانيك ربي فاحبه منك رحمة      وعفوا فأنتم المنعم الواسع الندى  
وأبدله من تلك الحياة ويؤسها      حياة يرى فيها النعيم المخلدا<sup>(١)</sup>

وما ينبغي ملاحظته هنا هو إدراك الشاعر لأهمية الخاتمة ؛ وأن الأنسب فيها أن تكون دعائية ، ولذا فقد أفرد الخاتمة في مقطع مستقل مع أنها بيتان فقط ويقومان على فكرة بسيطة وهي الدعاء وطلب الرحمة لوالده ، فكان المقطع أقصر مقاطع القصيدة وأكثر شفافية ووضوحا حيث بلغت المراثية ما يزيد على أربعين بيتا ، وهذا الوعي بأهمية الخاتمة كما جسده الشكل البنائي القائم على تعدد المقاطع ، تجسده أيضا مناسبة المضمون ، لأن واقع الأمر ومقتضى الحال أن تكون الخاتمة في رثاء الوالدين الدعاء لهما ، فذلك واجب في رقاب الأبناء ولا عذر في تركه ولا مناص ، وخلو القصيدة منه يعد ثغرة فكرية كبيرة ، وعند الإيمان بأهميته فإن الأنسب له أن يكون في الخاتمة ، وإذا كانت هذه الخاتمة الدعائية قد جاءت تقريرية مباشرة فإن هناك من يأتي بالدعاء معللا فيحدث معه شيء من التمازج بين الدعاء والتأبين كقول علي النعمي في رثاء أحد أصدقائه :

(١) غناء وشجن : محمد سراج ، ص ١٢٣ .



فنم في ظل رب ذي هبات      لتحظى بالجزيل من الثواب  
فكم سعد الأرامل واليتامي      بمجودك في الحياة بسلا حساب<sup>(١)</sup>  
فالبیت الأخير يأتي بمثابة التعليل للدعاء ورجاء الرحمة والثواب في البيت  
السابق لأن ذلك الدعاء قد أتى بأسلوب الواثق المطمئن ولم يأت بأسلوب الراجي  
المتبتل ، ولا تمنع أو تعارض في الأسلوبين ، فكما أن الأول تغمره عاطفة الرجاء  
والخشية ، فإن الثاني تغمره عاطفة الثقة واليقين وهذا منهج قد أرشد إليه الشرع كما  
جاء في صريح الحديث عن النبي \_ صلى الله عليه وسلم \_ (( ادعوا الله وأنتم موقنون  
بالإجابة )) ، ونجد هنا أن فكرة الدعاء قد تداخلت معها فكرة العزاء ، فالبیتان  
يتضمنان تعزية النفس بمآل ذلك الصديق وما سيجده من النعيم والثواب ولم تأت هذه  
التعزية عارضة أو دون مسوغ مقبول ولكنها تركز على حقائق كانت ماثلة في شخصية  
المرثي تبلور في حبه للخير ومساعدة المحتاجين من الأرامل واليتامى وهذه الأعمال من  
دعواي تحقيق رضا الله ونيل ثوابه ومغفرته .

وأحيانا قد نجد الخاتمة الدعائية القائمة على أسلوب الثقة برحمة الله وثوابه ترد  
دون وجود ما يعللها على خلاف ما شاهدنا في خاتمة النعمي السابقة وذلك لاعتمادها  
في التعليل على أشياء من خارج النص قد تقتضيها أحيانا مناسبة الموضوع الرثائي في  
سياقه العام كأن يكون المرثي شهيدا أو شبه ذلك .. ومن نماذج هذا قول علي النعمي  
أيضا في رثاء ركاب الطائرة الذين احترقوا بها .. حيث جاءت الخاتمة مستقلة كما يلي :

فعلیهم من ربهم صلوات      ولهم عنده جزیل الثواب  
تلقاهم الملائكة الأط —      هار في موكب جلیل مهاب  
بالبشارات من إله كريم      وعلى رفرف عزیز الجنااب

(١) جراح قلب : علي النعمي ، ص ١٧٣ .

يتساقون من رحيق شرابا      ختمه المسك من أذ الشراب  
 في رحاب الفردوس حيث النعيم      حق .. طويي لهم وحسن مأب<sup>(١)</sup>  
 فقد أتت الخاتمة بلغة وصفية تصور مآل أولئك المرثيين وما ينتظرهم من النعيم  
 والخلود، وقد انطلقت هذه اللغة بأسلوب يقيني واثق دون أن يصحبه ما يعلله أو  
 يفسره، ولكن عند النظر في المناسبة والموضوع فإننا سندرك أن الشاعر قد انطلق في  
 ذلك من واقع فهم مسبق لموضوع الشهادة كما حددت ذلك نصوص الشرع المطهر،  
 حيث جاء في الحديث الذي رواه جابر بن عتيك - رضي الله عنه - عن النبي - صلى الله  
 عليه وسلم - قال : (( الشهداء سبعة ، سوى القتل في سبيل الله : المطعون شهيد ،  
 والغرق شهيد وصاحب ذات الجنب شهيد ، والمبطون شهيد ، والحرق شهيد ، والذي  
 يموت تحت الهدم شهيد ، والمرأة تموت بجمع شهيد ))<sup>(٢)</sup> فالحريق شهيد في الإسلام ،  
 ومن هذا الفهم والإدراك كانت انطلاقة رؤية الشاعر السابقة ، ولكنها لم تلتفت إلى  
 تعليل جزمها السابق إيماناً منها بعدم الحاجة إلى ذلك لأنه لديها من المسلمات قبلاً .

وقد تتوسع دائرة الخاتمة الدعائية فيصبح الدعاء فيها ليس مقصوراً على الميت  
 ولكنه قد ينتقل إلى الأحياء أو إلى الشاعر ذاته ، ويحصل هذا حينما يكون المرثي ملكاً  
 عادلاً أو إماماً مصلحاً أو عالماً ربانياً ، لأن مثل هذا المرثي سيكون أثر فقده فيمن بعده  
 أبلغ وأثر فيصبح الناس بعده في حاجة إلى الدعاء والالتجاء إلى الله بأن يصلح أحوالهم  
 ويجمع كلمتهم ويؤلف بينهم حيث إن موت القادة والعلماء المؤثرين في الناس غالباً ما  
 تنخرم بعده كثير من الأمور وتطراً جملة من المتغيرات .. ولا غرو ولا عجب في ذلك  
 فقد حدث هذا في باكورة دولة الإسلام حين وفاة نبيها ومؤسسها عليه الصلاة والسلام

(١) النغم الحزين : علي النعمي ، ص ١٠٨ .

(٢) سنن أبي داود : رقم (٣١١١) ، سنن النسائي : رقم (١٨٤٧) .

حيث ارتد بعد وفاته كثير من الناس ونشأت الفتن وتزعزعت الأمور مع وجود الصحابة - رضي الله عنهم - فقد يكون لهذا الأمر تأثير في حياة الأمة لا تزال تخشاه وتخافه مع رحيل كل قائد مصلح أو عالم مخلص .. إلخ ، ويبرز هذا في خاتمة مرثية الشاعر أحمد الغزاوي التي قالها في رثاء الملك فيصل :

يا خالق الأكوان إنا أمة	بك آمنت وزكت بها الأسرار
هيئ لنا رشدًا أو هبنا رحمة	وأسبغ علينا الصبر يا غفار
واجعل لنا من ديننا وبقيننا	خير الدروع وإنه لدثار
وانصر وأيد بالشرعة (خالدا)	وأخاء (فهذا) ما استهل قطار
إنا عبادك فاستجب لدعائنا	وبه العناء يلج والإبكار <sup>(١)</sup>

ونجد في هذه الخاتمة إلحاحا شديدا في الدعاء بصوت الجماعة ( هيئ ، هبنا ، أسبغ ، اجعل ، انصر ، أيد ، استجب ) ، وهذا الدعاء والإلحاح فيه يعكس ما يخالج نفس الشاعر أو الشعب - بالأصح - من القلق والاضطراب الوجداني إزاء رحيل ذلك القائد المصلح .

أما الخاتمة الحكمية فغالبا ما تكون في المرثية التي تتعمق في تأمل الموت والحياة ومحاولة سبر أغوار هذه القضية القائمة على التقابل بين قطبيها ، وتختلف درجة هذه الخاتمة في مضمونها بين حكمة ناضجة متفردة في معناها وشكلها وبين حكمة سهلة المأخذ وقريبة المعنى ، والغالب في النوع الأخير أنه يأتي مقتبسا من الأقوال المأثورة مسبقا ولكنه قد يحدث فيها شيئا من التغيير والتجديد ، ونماذج الحكمة في خواتيم الرثاء كثيرة جدا ومنها قول عبد الله بن سليم الرشيد :

(١) آلام وآمال : عبد العزيز الأحيدب ، ٣٥/١ .

هي الأيام: ميلاد فموت      وفيما بين ذين رحى الكفاح  
ومن لم يغد في ركب المنايا      سيمشي - راغما - عند الرواح<sup>(١)</sup>

وقد جاء هذان البيتان في مقطع مستقل آخر القصيدة ، وقد قامت هذه الخاتمة على بنية تقابلية أتت في أول أمرها قائمة على الطباق بين المتجاورين ( ميلاد - موت ) ثم توسعت في البيت الثاني من خلال المفارقة بين جزئي البيت ، وهذا الأسلوب القائم على التكنيك البلاغي ينعكس على مراد الحكمة وهدفها المقصود وقيمتها الموضوعية ، لأن الطباق والمقابلة فنان بلاغيان يقومان على طرفين متقابلين وبينهما وفيهما ينحصر المعنى ، وليس هناك من جهة ثالثة أو طريق آخر يتم من خلاله فصم تلك الرابطة في هذا الفن البلاغي ، وكذلك حياة الإنسان تنتهي به إلى موت محقق لا مفر منه ولا محيص ، وهذا هو مضمون الخاتمة السابقة ، وهي بنمطيتها القائمة على ثنائية محدودة تنسجم فنيا وتنسكب مع قالب الفن البلاغي السابق في قيامه على ثنائية محدودة أيضا ، وقد أسبغ هذا الانعكاس أو التقارب بين المعنى والفن جمالية متألفة على هذه الخاتمة الحكمية ، وأحيانا قد تأتي الخاتمة الحكمية مجتزأة أو عابرة لا يتعمق الشاعر فيها بمزيد تفصيل أو إيضاح كما لا يعيرها اهتماماً فنياً كبيراً ، ويوحى هذا النوع بأن مراد الشاعر وهدفه أن يأتي بخاتمة حكمية تتوج مرثيته وتكون بمثابة التوقيع لها بعد أن أفرغ في القصيدة كامل انفعالاته وأحاسيسه ، ولذا فإن مثل هذه الخاتمة تأتي فيما لا يتجاوز البيت الواحد وكثيرا ما يكون هذا البيت مختلفا عن الخط الشعوري الذي قد انتظم الأبيات السابقة له ، ولا يهمنا هذا الأمر هنا بقدر ما يهمنا إحساس الشاعر بأهمية الخاتمة الحكمية ودورها في نهاية المرثية .. ولعل من نماذج ذلك قول أحمد يحيى بهكلي :

(١) خاتمة البروق : عبد الله الرشيد ، ص ٣٢ .



قد تموت الأشياء تفنى ولكن يخلد الحق فهو أعمق جذرا<sup>(١)</sup>  
 فهذا البيت لا يأبه بالموت والفناء لأن الحق والإنجاز سيبقى خالداً في حق  
 المؤثرين من بني الإنسان والذين إذا ما عاشوا الحياة نقشوا أسماءهم في سماء الخالدين.  
 ويقترب من مضمون الخاتمة الدعائية والحكمية مضمون الخاتمة بالصلاة على  
 النبي - صلى الله عليه وسلم - أو الخاتمة بالتسليم على الميت ، وختم القصيدة  
 بالصلاة من الأمور المتعارف عليها والكثيرة في إبداعنا التراثي وخصوصاً في الشعر ذي  
 الاتجاه الديني أو القائم على أسلوب الوعظ والتوجيه أو حتى التعليم ، وهنا نود  
 الدخول إلى قضية دور هذا النوع من الخاتمة والإشارة إلى أنه لم يأت في قصائد الرثاء  
 السعودي لمجرد التقليد والتبعية لمن مضوا دون شعور بأهمية فنية أو قيمة موضوعية  
 تتناسب والمقام الذي يرد فيه ، ولكنه - أولاً - قد ورد قليلاً جداً في هذا الرثاء ولم يكن  
 له ذلك الحضور الملفت للانتباه وفي هذا إلماح إلى محاولة تخلص شعر الرثاء السعودي  
 المعاصر من النمطية المنحوتة والارتقاء في أحضان الماضي دون إشعار بالمعاصرة والتميز  
 الذي يميز الإبداع ويكسبه رونق التأثير والإمتاع ، ثم هو - ثانياً - قد ورد مع قلته في  
 مواضع تناسبه وتزدهي به كأن يأتي مسبقاً بأسلوب الوعظ والنصح والتذكير بالموت  
 والتحذير من تناسيه وعدم الاستعداد له<sup>(٢)</sup> ، ولذا فإن أكثر ورود لهذا يأتي في المراثي  
 التي ينشؤها العلماء .. ، ومن هذا قول الشيخ صالح الأطرم في رثاء الشيخ محمد بن  
 إبراهيم - رحمه الله - :

ولكن خيار القوم من مات يذكر بأشرف ذكر ماله من محارب

(١) طيفان على نقطة الصفر : أحمد بهكلي ، ص ١١٨ .

(٢) لا شك أن لهذا الأمر مؤثراته ودواعيه الشرعية ، حيث إنه من أسباب إجابة الدعاء ختمه بالصلاة على

النبي - صلى الله عليه وسلم - .



على المصطفى صلى الإله وسلم      وداع إلى الله العزيز وقائب<sup>(١)</sup>  
 ومع ركافة هذه الخاتمة إلا أنها تنسجم وتتناغم في مضمونها مع ما سبقها من  
 ذكر الموت والتحذير من الدنيا ووعظ الناس ونصحهم ، ومن نماذج هذه الخاتمة - أيضا -  
 ما جاء عند صالح المالك في رثائه للشيخ محمد بن عثيمين - رحمه الله - حيث يقول :  
 وختامها صلى الإله على الذي      نصر الفقير وأزر المسكين  
 ودعا إلى الإسلام خير شريعة      ورعى الأمانة صادقا وأميناً<sup>(٢)</sup>  
 ونجد هنا إلماحا من الشاعر إلى قصد الخاتمة في هذين البيتين بقوله (وختامها)  
 والضمير عائد على القصيدة هنا ، وإن كان تتابع الصفات وكثرتها هنا في شخصية  
 النبي - صلى الله عليه وسلم - ( نصر الفقير، أزر المسكين، دعا، رعى، صادقا،  
 أميناً) قد يكون متضمنا الرمزية إلى شخصية المرثي ( الشيخ ابن عثيمين - رحمه الله - )  
 حيث تواجدت فيه هذه الصفات ، ويتواجد فيها يكون مقتديا ومتبعا نهج المصطفى -  
 صلى الله عليه وسلم - ، وعند الركون إلى هذا القول فإنه يحسن الإشارة إلى جمالية  
 عدم التصريح باسم النبي ( صلى الإله على الذي نصر .. ) ليكون هنا تداول وتناوب  
 بين الشخصيتين .

وحيث إن القصيدة العربية الحديثة قد حاولت في مساعيها التجديدية المتنوعة أن  
 ينال الخاتمة شيء من تلك المساعي ، فوجدت الخاتمة الابتداء ، ويعد تكرار مقدمات  
 القصائد في خواتيمها سمة بارزة في الشعر الحر ، ولعل أدنى وظائفه أن يعمل على  
 ترابط القصيدة الجديدة ، وتماسك بنائها من الناحية الشكلية ، على الأقل ؛ فهو  
 تعريض - إلى حد ما - بوحدة الوزن والقافية التي تمثل عنصر ربط مادي بين أبيات

(١) حياة الشيخ محمد بن إبراهيم آل الشيخ وآثاره : د: صالح الأطرم ، د: عبد الله العمار ، ص ٢٦١.

(٢) ابن عثيمين الإمام الزاهد : د: ناصر الزهراني ، ص ٨٣٦.

القصيدة التقليدية<sup>(١)</sup> ، ولكن هناك من يعيب مثل هذه الخاتمة ، وقد أنكرت نازك الملائكة هذا الأسلوب في ختام القصيدة وجعلته من النهايات الضعيفة في الشعر الحر ، وأرجعت وجود هذه الخاتمة - غالباً - إلى عجز الشعراء عن إيقاف تدفق الشكل الحر أو إلى خمود التوقد العاطفي<sup>(٢)</sup> .. ، أما عز الدين إسماعيل فإنه يسمي هذا النوع بالدوائر المغلقة ، (( في بعض القصائد يتمثل إطار بنائي محكم ، يجعل القصيدة كأنها دائرة مغلقة تنتهي حيث تبدأ ))<sup>(٣)</sup> ، ولكن هذا الانتهاء عنده ينبغي أن يكون له مبرره الفني ودوره الإبداعي .. ((ولا يمكننا أن نستخلص من هذا قاعدة عامة يطبقها الشاعر في بنائه لقصيدته تطبيقاً حرفياً أعمى حتى يضمن بذلك التحام طرفي الدائرة ، فما أيسر أن يكرر الشاعر في نهاية القصيدة المقطع الذي بدأ به ، لكن ذلك التكرار لا بد أن يكون له مبرره الفني ، أعني أنه لا بد أن يكون كذلك نهاية طبيعية للدورة التي دارها الشاعر في القصيدة ، أن يكون امتداداً للرؤية الشعورية والخط الشعوري الممتد في القصيدة ، أن يكون - في عبارة موجزة - ضرورة شعورية .. ))<sup>(٤)</sup> ولذا وكى تتحقق تلك القيمة الفنية في مثل هذه الخاتمة فإن الكثير من الشعراء لا يجعل هذا التشابه بين الخاتمة والابتداء تشابهاً نصياً كاملاً ولكنه يحاول إحداث بعض التغيرات التي تصبح بمثابة التطور والتجديد لما ابتدأه ، وكان ذلك من قبيل التناص - إن صح إطلاق هذه التسمية على هذا - الذاتي ، والذاتية هنا قد وضعناها قصداً لحدوثه في نص واحد ومن ذات مبدعة واحدة .. ، وبالتالي فإن هذه التغيرات والتطورات التي تطرأ على الخاتمة /

(١) انظر : البحث البلاغي عند العرب : شفيع السيد ، ط ٢ ، ( القاهرة ، دار الفكر العربي ، ١٩٩٦م ) ص ٢١٢ .

(٢) انظر : قضايا الشعر المعاصر : نازك الملائكة ، ص ٣٠ ، ٣١ .

(٣) الشعر العربي المعاصر : قضايا وظواهره الفنية : عز الدين إسماعيل ، ص ٢٥٢ .

(٤) الشعر العربي المعاصر : قضايا وظواهره الفنية : عز الدين إسماعيل ، ص ٢٥٦ .

لابتداء تصبح تقنيات جمالية لها أدوارها الدلالية والصوتية الجديدة أو الإضافية ،  
ومن هذا خاتمة قصيدة الشاعرة بديعة كشغري والتي قد قالتها في رثاء والدها :

تبقى بعينك دمعة

أنقى من التبر النفيس

لكنها ذكر أنيس<sup>(١)</sup>

وقد ذكرت أن والدها حينما فارق الحياة كانت بعينه دمعة برزت ساعة  
الاحتضار ؛ ولأن ابنته كانت غائبة عنه تلك الساعة فقد استشعرت حينما أبلغها  
الحاضرون أن هذه الدمعة كانت تعبر عن حزن والدها لغيابها ، وقد بنت مرثيتها على  
هذا الأساس ، وكان مطلعها :

وتركت خلفك دمعة

علقت بأهداب الجفون

أبقيتها ذكرى لنا

تبقى على مر السنين<sup>(٢)</sup>

وعند المقارنة بين المطلع والخاتمة نجد تشابهاً كبيراً ، فذكر الدمعة وأنها ذكرى  
جميلة وباقية موجود في كليهما ، ولكننا عند البحث في جماليات هذا التشابه سنجد أن  
المطلع لم يفصح عن صاحب الدمعة تحديداً أهو الراثي أم المرثي ، بل إنه يحتمل أن  
تكون الدمعة للابنة وقد بقيت لديها وبعينها بعد رحيل والدها ، وهذه الدمعة تخرج مع  
كل ذكرى وعلى مر السنين ، وهنا يصبح المطلع محتملاً معنيين بعيد وقريب على نحو ما  
تقرر ذلك الصياغة البلاغية المعروفة ، أما الخاتمة فإننا سنجدها تقرر هذه الدمعة

(١) شيء من طقوسي : بديعة كشغري ، ط ١ ، ( بيروت ، دار الكنوز الأدبية ، ٢٠٠١م ) ، ص ٢٩ .

(٢) شيء من طقوسي : بديعة كشغري ، ص ٣٠ .

وتكشف صاحبها بلغة جميلة وأسلوب تبايني يقوم على المقابلة بين الجملتين الفعليتين الآتيتين:

تبقى بعينك دمة = تبقى بقلبي حسرة

وهنا وعند التمعن الدقيق يتبين لنا الدور الجمالي لهذه الخاتمة التي قد أتت مستوحاة ومستمدة من المطلع ، وفيها قد انكشفت حقيقة الدمة المرادة وصاحبها المقصود .

ومثل هذا ما ختم به عبد الله الرشيد مرثيته في الشيخ عبد العزيز بن باز - رحمه الله - حيث يقول:

سلام عليك فقد كنت فردا      سنبكيك نورا ونبيكيك مجدا<sup>(١)</sup>  
وقد كان مطلع القصيدة :

بكاؤك حتم ، فقد كنت فردا      وفي كل قلب تمهدت مهذا<sup>(٢)</sup>  
حيث تكرر في المطلع والخاتمة جملة ( فقد كنت فردا ) ، وهذه الجملة تحمل تأينا منفردا يقوم على أفراد الشيخ بالتقدير والإجلال ، وكما ابتداء المطلع بالجملة الاسمية ( بكاؤك حتم ) فقد اختتم النص بـ ( سنبكيك .. ونبيكيك ) وتكرار الفعل المضارع يشير إلى استمرار وتجدد هذا البكاء على مر الزمان وذلك من خلال دلالة المضارع ، كما يعطي التكرار تأكيدا لهذه الدلالة ودعمها لها لأنه تجدد واستمرار .. ، فيصبح النص بعد أن قرر أن بكاءه حتم سيبكيه ويبكيه الجميع لأنه نور ومجد - رحمه الله - ، وخاتمة هذه القصيدة قد توافر فيها السلام على المرثي وهذه سمة تراثية في الخاتمة ؛ إضافة إلى التشابه والتكرار بين المطلع والخاتمة وهذه من سمات القصيدة

(١) مجلة الدعوة : العدد (١٧٠٧) ، ١٤٢٠ : ٥ : ١٢ هـ ، ص ٦٢ .

(٢) المصدر السابق .

الحديث المتصفة بما أشرنا إليه بـ ( الدوائر المغلقة ) ، وبهذا فقد اكتسبت هذه الخاتمة صفتي الأصالة والتجديد .

وأحيانا قد لا تكون الخاتمة منتزعة من المطلع فحسب ولكن من ثانيا النص كأن يختم الشاعر بيت أو مقطع قد ورد في النص ، وكذلك قد يكون التشابه نصيبا وقد يكون جزئيا ، وإن كان الأول أكثر وأعم ، ومن هذا خاتمة الشاعر عبد الله الزيد في رثاء أحد أصدقائه :

خالد .. خالد ..

لا تقل : مات

قل : عاش في .. موقف .. وكتاب ..

لا تقل : راح ..

قل : ظل في سيرة .. وخطاب ..<sup>(١)</sup>

فهذه الخاتمة قد وردت نصا في أثناء القصيدة دون أن يحدث فيها أدنى إضافة أو تطوير ، ولكنها تريد التركيز على أهمية هذا التكرار وأن ترد بذهن المتلقي وتجعله يتأمل ما قد مر معه ، حيث إنها تركز على اسم المرثي ( خالد ) وتوظف صفة الخلود والبقاء في ذاكرة أصدقائه ومحبيه .. ، حيث تصر نفس الشاعر الغارقة في حزنها ومعاناتها على ترديد ذلك الاسم ، وهذا التكرار أو التردد بقدر ما يستشعر ( خالد ) الاسم للذات الراحلة ؛ يستشعر مدلول الخلود في هذه اللفظة ، وهذا ما يشير إليه ويؤكد به بقية النص متمثلا في الجمل الطلبية ( النهي والأمر ) .

وأحيانا وبعد أن يكمل المبدع تجربته الشعرية ويكون قد أفرغ فيها جميع انفعالاته يجد أن أحد أبيات قصيدته يصلح أن يكون خاتمة لها لمناسبة ما يحتويه من

(١) من غربة الشكوى يسري كتاب الوجد .. يتلو سراج الروح : عبد الله الزيد ، ص ٥٠ .



المعاني وما يشع فيه من الجماليات ، ومن هذا خاتمة شروق بنت عبد الرحمن السعيد التي أنشأتها في رثاء أخيها :

والأمر لله العظيم مسلم      حسبي وربي ناصر لقراري<sup>(١)</sup>

وقد ورد هذا البيت في وسط القصيدة ، ولما يتضمنه من معنى التسليم لله واحتساب الأجر والثواب على المصيبة فقد وجدته الشاعرة مناسبة أن يكون خاتمة لقصيدتها .

وأخيرا نجد نوعا آخر من الخاتمة يتقاطع مع النوع السابق ، وفيه لا يتم الشاعر دورته الشعورية إلى حيث بدأ أو إلى تكرار شيء قد سبق في النص .. كما هو الحال في النماذج السابقة ؛ ولكنه (( ينتهي في القصيدة إلى نهاية ( غير نهائية ) . إنها نهاية ترتبط بالبداية ارتباطا عضويا ، ولكنها ليست هي البداية ، إنها نهاية مفتوحة . إذا صح التعبير . وربما كان السر الجمالي وراء هذا الإطار المفتوح هو إحساس الشاعر بلا نهائية التجربة .. وربما كان من الافتئات على التجربة الشعورية وضع نهاية حاسمة لها.. ))<sup>(٢)</sup> ، وهذا النوع من الخاتمة كثير الورد في الشعر بل إن أغلب القصائد تسير في هذا الإطار ، ومن نماذج هذه الخاتمة ما نجده عند عبد الله الحميد في رثاء صاحب السمو الملكي الأمير مشاري بن عبد العزيز - رحمه الله - :

فراغ بعد فـقدك يـحتـويني      تطوَّقـه انكسارات المحال  
يزرعني - على الذكرى - سؤالا      ويحيرني ، ويشطح بالخيال<sup>(٣)</sup>

(١) جريدة الجزيرة : العدد (١٠٢٠٠) ، الجمعة ١٤٢١/٣/٦ هـ ، ص ١٣ .

(٢) الشعر العربي المعاصر قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية : عز الدين إسماعيل ، ص ٢٥٩ .

(٣) ما لم تقله الخنساء : عبد الله الحميد ، ص ٥٩ .

حيث تستمر عاطفة الشاعر مسترسلة مع الذكرى وشاطحا بها الخيال ، ويعكس تكرار الفعل المضارع استمرار ذلك وتواصله ( يحتويني ، تطوقه ، يزرعني ، يحيرني ، يشطح ) ، وفي جميع هذه الأفعال تبرز شخصية الشاعر ( مفعولا به ) حيث يسيطر عليه الفراغ والذكرى والخيال ويستسلم لها دون مواجهة أو صمود ، وكأنه بهذا الاستسلام ينطلق طائعا منقادا مع تلك الأشياء .

وهناك أنواع أخرى من الخاتمة - غير ما سبق - ولكنها قليلة الوجود ومنها الخاتمة القائمة على التناص ، أو الاقتباس ، وتختلف درجة هذا المقياس في تلك الخاتمة ، بين اقتباس جزئي أو رمزي واقتباس تام أو كامل ، ومن هذا النوع خاتمة محمود عارف في قصيدته ( وانطفأ القنديل ) التي قد أنشأها في رثاء أحمد قنديل :

قد كنت أوثر أن تقول رثائي      يا منصف الموتى من الأحياء<sup>(١)</sup>  
فهذا البيت هو مطلع قصيدة الشاعر أحمد شوقي التي قالها في رثاء حافظ إبراهيم ، وقصيدة محمود عارف قد جاءت معارضة لمرثية شوقي .

## ٦- الشكل الكتابي

برز الاهتمام بالشكل الكتابي والاعتناء به مع بزوغ نواحي التجديد والتطوير المتعددة في القصيدة العربية الحديثة ، ولهذا الاهتمام دواعيه ومبرراته المنطقية التي قد فرضتها التغيرات والتحويلات الطارئة في جميع مجالات الحياة المعاصرة ، ومن ذلك انتشار الكتابة والكتاب وازدهار الطباعة ، حيث إن هذه الأمور قد جعلت الخطاب الشعري المعاصر خطابا بصريا أكثر من كونه خطابا سماعيا أو إلقاءيا ، ولا عجب أن نجد من يتناول بالدراسة والتحليل شعر شاعر لم يقابله أو يسمع منه ، ولكنه قرأ شعره

(١) ديوان محمود عارف : محمود عارف ، ٤٤٣/٢ .

ورصد جميع سماته عن طريق الإبصار لا السماع ، وبالتالي فإننا نجد الشاعر الحديث وقد وعى (( بأنه يقدم للمتلقى خطابا كتابيا بصريا وحدا به هذا إلى أن يتوصل بمجموعة من الوسائل والتقنيات الجمالية البصرية التي تعتمد في وجودها على البعد المكاني أكثر من اعتمادها على البعد الزماني ، وذلك لأن الخطاب المكتوب يفقد بالضرورة الكثير من الخصائص الصوتية والمقامية التي يشتمل عليها الخطاب المسموع (المنطوق) كالنبر والتنغيم والحركات المصاحبة للكلام مثل الحركات الجسمانية لليد والعين والشفاه .. وغيرها ، وكذلك بقية عناصر المقام الأخرى مثل غياب صاحب الخطاب الذي يكون لحضوره شأن كبير في عملية التوصيل ))<sup>(١)</sup> ، وهنا نقول بأن سيادة الخطاب الكتابي ربما تكون وراء سيادة وظهور النظرية النقدية الحديثة القائمة على منهج موت المؤلف ، حيث إن حضور المؤلف الحقيقي قد انتفى مع الخطاب المكتوب الذي يفتقد إلى عناصر المقام والصوت ، وهذا ما جعل علماء اللغة المحدثون يقولون (( بأن الشكل الكتابي ليس لغة ولكنه طريقة لتسجيل اللغة بواسطة إشارات ورموز مرئية ))<sup>(٢)</sup> ، ولأن الشكل الكتابي في القصيدة ليس له أي جذور تراثية واضحة فقد لقي رواجاً وازدهاراً لعنصر الجدة فيه . والنفس مجبولة على عشق كل جديد . ولما له من دور دلالي بارز قد لا تستطيع القيام به لغة السماع أو الإلقاء وحدها ، وقد أصبح رصد النظام الخطي للقصيدة ضرورة نقدية ملحة يفرضها واقع العطاء الإبداعي الجديد ، وكيفية التشكيل المكاني للصفحة الشعرية ، وتشمل طريقة توزيع الكلمات ، والأسطر ، والفقرات ، وعلامات الترقيم ، والفراغات الطباعية ، وسائر التقنيات الطباعية الأخرى كاعتماد تقنية الحاسوب في توظيف الخطوط ذات الإيحاء .. إلخ .

(١) الخطاب الشعري عند محمد عفيفي مطر : عبد السلام سلام ، ص ١٩٢ .

(٢) اللغة المكتوبة واللغة المنطوقة : محمد العبد ، ط ١ ، ( القاهرة ، دار الفكر ، ١٩٩٠م ) ص ١٦ .

والواقع أن أغلب قصائد الرثاء السعودي قد تم بناؤها على الشكل التراثي أو الخليلي وهذا النوع ولاسيما المتقدم منه لا يستخدم تقنية الشكل الكتابي مع إمكانية تأتي ذلك فيه - أحيانا - ، ولكن القسم الثاني أو الشكل التفعيلي هو الذي تكثر فيه الاستفادة من التقنية الكتابية ، ومن ملامح هذه التقنية ما نجده في قصيدة للشاعر عبد الرحمن السماعيل في رثاء أخته :

سيشهد عام من الحزن

أن الزمان توقف يوم الخميس

وأن الليالي غدت كلها ليلة للخميس

وكانت بقربك كل الليالي قصيرة

وكانت بوجهك كل الليالي (( منيرة ))<sup>(١)</sup>

فوضع لفظة ( منيرة ) داخل القوسين (علامة التنصيص) يعطي دلالة أخرى غير الدلالة الأولية المسموعة ، وهي اسم المرثية في القصيدة ، ولا يكفي الصوت وحده هنا لنقل دلالة الاسم ، بل إنه قد يكون بعيدا جدا وذلك بسبب التلاؤم الكبير بين مجيء ( الليالي ) موصوفاً و( منيرة ) وصفاً ، وكما أن هذا التلاؤم كبير جداً فإنه سيزيد من تعمق دلالة التكرار السابق ، فالتكرار في السطرين الأخيرين يفرض توازياً تركيبياً ومعنوياً ، وهنا وأمام هذه السيطرة الجارفة للدلالة المسموعة فإن الشاعر لم يجد بداً من اللجوء إلى استغلال دلالة الشكل الكتابي مستخدماً علامة التنصيص ، ليصبح النص أخيراً قد حمل تكثيفاً دلالياً متألّفاً ، وأفاد المتلقي والدارس توثيقاً قد يحتاج إليه<sup>(٢)</sup> ،

(١) الديوان المخطوط ( الخميس الحزين ) : عبد الرحمن السماعيل .

(٢) أشار الدكتور إبراهيم المطوع في رسالته للدكتوراه ( الشعر في القصيم ) إلى أن اسم أخت الشاعر عبد الرحمن السماعيل التي رثاها ( عائشة ) ، والصحيح أنها ( منيرة ) ، أما عائشة التي رثاها الشاعر فهي والدته زوجته . ( الشعر في القصيم : إبراهيم المطوع ، ص ١٣٦ ) .



وقريب من هذه الإفادة الدلالية المتأنية عن طريق الشكل الكتابي ما نجده عند عبد الله الحميد في رثاء ( حسن ظا ) ، حيث استخدم علامة التنصيص - أيضا - في قوله :

ستون ألف تساؤل ..

تصل ( الرياض ) بحزنها :

من يكتب الكشكول - بعدك - يا حسن ؟<sup>(١)</sup>

فالرياض هنا ( جريدة الرياض ) وليست الرياض المدينة ، وقد وضعها الشاعر بين قوسين وأشار إلى دلالاته المرادة في الهامش ، ووضع القوسين هنا للتأكيد على دلالة خاصة وأن الجملة فيها حذف مراد ، وهو حذف المضاف ( جريدة أو صحيفة ) وبقاء المضاف إليه ( الرياض ) ، ولا يمكن أن يكون المراد مدينة الرياض لأننا سنتفاجأ إذا قبلنا ذلك بوجود الاستفهام بعد ذلك ( من يكتب ) ، وبين الجريدة والكتابة يحدث التوازي الدلالي ، وهنا يصبح القوسان في النص بمثابة الاحتراس المقصود الذي أتى به الشاعر كي يجعل المتلقي يقف متأملا ويبحثا عن المراد بالرياض في النص حتى لا يتفاجأ بعد ذلك وترتبك ذائقته .

ومن علامات الترقيم التي كثر استخدامها في الشعر المعاصر النقط على اختلاف تعددها ودورها ، فالنقطة إذا كانت واحدة مفردة فدلالاتها دائما الإشارة إلى أن الكلام قد توقف عند نهاية يحسن السكوت عليها أو لأنها هي النهاية الطبيعية للجملة ، أما إذا كانت أكثر من واحدة فإنها تتخذ الكثير من الدلالات ، ومن هذا مجيء النقاط داخل النص الشعري ، فهنا يوحى تتابع النقاط - عادة - بأن هناك فصلا حادا بينهما أو قد تكون معبرة عن الطول والامتداد الدلالي .. أو غير ذلك ، ومن أمثلة استخدام النقاط ، قول محمد الخنيزي في إحدى مراثيه :

(١) ما لم نقله الخنساء : عبد الله الحميد ، ص ٣٨ .



أنا دمة خرساء في الأجفان      كتبت من الآلام والأشجان  
لا تنطق السر الرهيب ولا ترى      مسفوحة في المسمع الهتان  
توقد النيران في آفاقها      وتلوح خامدة إلى الوجدان<sup>(١)</sup>  
فالنقاط الثلاث بعد آفاقها تدل على كثافة تلك النيران واستمرار توقدها وعظمة تأثيرها ، فتصبح دوالا للكثرة والاستمرار والعظمة والاستفحال ، والمتلقي - بدوره - سيدرك هذه التعددية والكثرة من واقع تعدد النقاط ، ومثل هذه الدلالة للنقاط - على نحو الأنموذج النصي الذي أمامنا - كثيرة جدا في الشعر المعاصر ، وأحيانا قد تكون متكلفة أو موضوعة في غير مكانها المناسب ، ولكن المعول عليه في هذا الجانب أن يكون ذلك موضوعا في الديوان الأساس أو ما كتبه الشاعر بيده ، وأن يكون مجيئها في النص محدودا وفي مواضع ينطبق عليها المقياس الدلالي للشكل الكتابي ، ولذا فإنه قد توجد قصائد ينتظم النظام النقطي جل أبياتها أو جميعها<sup>(٢)</sup> ودون أن يكون لذلك قياسية محددة أو نمطية معينة .

وكما استفاد محمد الخنيزي من دلالة النقاط في أثناء النص فإنه يعود إلى استخدامها بصورة أوسع في خاتمة قصيدته .. حيث يقول :

رِياه ! مات محمد في حيرة ...      وافجعتاه لموتة الشبان ... !<sup>(٣)</sup>  
حيث تقع هذه النقاط في آخر شطري البيت لتكون نهاية القصيدة وفي آخر بيت منها نهاية مفتوحة ، لتصوّر هذه النقاط عظمة المصيبة وثقل الفاجعة ، وأنها لا تنتهي عند حد معين بل هي مستمرة ومتصلة ، وقد كان هذا البيت ( الخاتمة ) هو الوحيد من بين أبيات القصيدة الذي قد انتهى بهذه النقاط ، فجاء شكله الكتابي مختلفا عن جميع

(١) شمس بلا أفق : محمد الخنيزي ، ص ١٠٣ .

(٢) انظر : واستوت على الجودي : أسامة عبد الرحمن ، ص ١٤١ .

(٣) شمس بلا أفق : محمد الخنيزي ، ص ١٠٣ .

أبيات القصيدة يحمل دلالة خاصة تعطي جمالا أسلوبيا يزداد تألقه بكونه آخر ما في تلك المراثية ليعبر عن عدم انتهاء ألم الفاجعة وهول الفراق .

ومن قصائد الرثاء السعودي التي قد وظف فيها نظام النقط توظيفا متعدد الدلالات مراثية بعنوان ( حكاية حزينة ) للشاعر غازي القصيبي ، وقد أنشأها في رثاء أحد أصدقاء الطفولة .. ومنها :

وفي لجة البحر .. بين العواصف ..

بين الجزائر .. بين السفائن .. بين المدائن ...

ضل السبيل .. وضاعا <sup>(١)</sup>

فالتعدد النقطي هنا يتقاطع مع التكرار المتمثل في ( بين ) وهما جميعا يتوازيان مع اللفظ الجمعي الذي تمثله صيغة منتهى الجموع متكررة عدة مرات ( العواصف ، الجزائر ، السفائن ، المدائن ) ، وهنا تتآزر دلالة الشكل الكتابي مع دلالة الشكل السمعي أو الأسلوبي ليتولد منهما معنى الكثرة والتعدد وضياح الحدود ، فقدمت ذلك الصديق غريقا في لجة البحر وضاع إلى الأبد ، وتتقاطع هذه الكثرة والتعددية في دلالتها المتوازية مع كثرة هم الشاعر واستفحال حزنه على فقد صديقه العزيز ، وعند الاستمرار في تتبع النص فإننا نجد الشاعر في المقطع ما قبل الخاتمة يواصل تكثيف دلالة الشكل الكتابي مستخدما النقط بأسلوب آخر ، حيث يقول :

درسنا معا ..

وكبرنا معا ..

ولهونا معا ..

ويكينا معا

(١) .....

(١) للشهداء : غازي القصيبي ، ص ٢١.

فهنا يستقل كل سطر بجملة شعرية تتكون من الفعل الماضي وفاعله ( نا الفاعلين ) ثم معا تأتي مؤكدة الاجتماع والسوية ، ثم تأتي النقطتان بعد ذلك ( .. ) لتؤكد عنصر الشنية ، فكأنها تمثل بدورها الشاعر ( الراثي ) وصديقه الراحل ( المرثي ) ، وهذه الدلالة الأولية للنقطتين ، ثم بعد ذلك يأتي سطران - إن صحت التسمية - يحمل كل منهما العديد من النقاط ( اثنتي عشرة نقطة ) في كل سطر ، ليعبر هذا الفضاء الشعري عن أمور غير محدودة من الصداقة والاجتماع بين الصديقين في طفولتهما ، فبعد أن أبان الشاعر بأنه هو وصديقه قد درسا معا ، وكبرا معا ، ولهوا معا ، وبكيا معا .. ، بعد ذلك يشير إلى أمور يصعب حصرها قد عملاها وأتياها معا ، وكأنه يريد أن يستمر في خطابه قائلا ( أكلنا معا وجلسنا معا ولعبنا معا و... إلخ ) ، وهنا نعرف القيمة الإيحائية الكبيرة لذينك السطرين من النقاط المتعددة .

وكما استخدم غازي القصيبي الفضاء الشعري أو (السطر النقطي) فإن عبد الله الخشرمي في مرثيته لأمه يختم إحدى مقاطعه بعدد من تلك الأسطر الشعرية فيقول :

لم نشأ أن نجيء

وأن نلتقي

ليكون الغياب المؤيد

خاتمة الحلم ما بيننا

.....

.....

(٢) .....

(١) المصدر السابق ، ص ٢٣ .

(٢) ذاكرة لأسئلة النورس : عبد الله الخشرمي ، ص ١٢٢ .

فهذه المساحة الكبيرة من النقط المتتابعة والتي قد وردت في ثلاثة أسطر متتالية تعطي إيجاء بمضمون النص العام وهو الغياب المؤبد لأم الشاعر ، فالنقط تمثل أو ترمز إلى شيء غائب مفقود ، وتعدد أسطر النقط بمثابة التكرار والتأكيد لهذا المدلول ليتناغم - دلاليا - مع ( الغياب المؤبد ) ، وبجانب هذه الدلالة تتوازي معها دلالة أخرى تتعلق بعاطفة المبدع وشعوره ، فهذه النقط تصور الفراغ الكبير الذي تركه رحيل الأم في حياة الابن الحزين ، وهنا نجد أنه من المناسب الوقوف عند البيت الفراغ أو البيت الصامت ومدى التلاؤم بينه وبين الرثاء ، حيث إنه بدروه يعكس الكثير من المشاعر التي قد لا تستطيع اللغة المسموعة الإدلال عليها أو الإتيان بها ، وذلك إن ساعة الموت وفقد المرثين أمر لما فيه من قوة الفاجعة وهول المصائب يجعل النفس الإنسانية تقف أمامه صامته وعاجزة عن إخراج باطنها الجريح .

ومن دوال الشكل الكتابي أو ملامحه الموظفة في النص الرثائي طريقة كتابة الكلمات بحيث تكتب مبعثرة الحروف ومتفرقة الأجزاء ، ومن أمثلة هذا ما نجده عند عبد الله الخشرمي في رثاء أمه حيث يقول :

فقل لي من أنا

أنا

من

أنا ..

أنا من أنا .....<sup>(١)</sup>

فهذا المقطع يصور مدى القلق النفسي والاضطراب الوجداني الذي تعيشه ذات الشاعر إزاء فقد والدته ، حيث يسيطر عليه الاستفهام ، وأسلوب الاستفهام هنا لا ينتهي عند حد بل إنه يتواصل متكررا من لفظتي ( من ، أنا ) ثم يستمر التواصل إلى ما لا نهاية له ولا حدود من خلال النقاط في آخر سطر شعري ، وفي هذا السطر ترد أحرف اللفظتين

(١) ذاكرة لأسئلة النورس : عبد الله الخشرمي ، ص ١٢٢ .

متفرقة مختلفة ( كل حرف على حدة ) ، ليعكس هذا القلق والتنافر بين الحروف ذلك  
القلق الذي تعيشه نفس الشاعر ، وتبعثر هذه الحروف واتصال هذا التبعثر غير المحدود ..  
ويمثل هذا الاستخدام لدلالة الحروف المبعثرة أو المتفرقة نجد صالح بن سعيد  
الزهراني يكتب في إحدى مراثيه التي أنشأها في شهداء فلسطين :  
أبتي يرسم بائعة الحلوى ، يرسم قرطا ، وردا جوريا

.....

يرسم

أ

ن

ا

ت

جريح

يرسم شيخا ، فوق ذبيح

يرسم أمه ،

تخرج من عمق

ض

ر

ي

ح<sup>(١)</sup>

وقد شمل هذا الجزء من النص صفحة كاملة في الديوان ، شغل أغلب أسطره  
بحرف هجائي واحد فقط .

(١) فصول من الرماد : صالح الزهراني ، ص ٦٥.



### اللغة

- المستوى الصوتي
- المستوى التركيبي
- المستوى الدلالي

اللغة هي المادة الأولى للأدب ، أو بعبارة أدق هي القوام المادي ، تماما مثلما يمثل اللون بالنسبة للرسم ، والحجر بالنسبة إلى النحت ، والصوت بالنسبة إلى الموسيقى ، (( بيد أن طبيعة ( المادية ) في اللغة تختلف عما سواها من الفنون الأخرى فاللون أو الحجر أو ما أشبههما يظل خاملا من الناحية الاجتماعية حتى يقع في يد الفنان وهو حتى هذه اللحظة لا شأن له بعملية معرفة الواقع ، صحيح أن كلا من هذه المواد يتمتع ببنية الخاصة ولكنه منح هذه البنية من قبل الطبيعة ، ولا علاقة لما منحه بأية عمليات أيديولوجية أو اجتماعية ، أما اللغة في هذا المقام فتمثل مادة من نوع خاص وتتميز بفاعلية اجتماعية عالية حتى من قبل أن تطولها يد الفنان ))<sup>(١)</sup> .

وهذه الفاعلية للغة قبل وجودها في الأدب أو النص هي اللغة بمستواها الطبيعي

---

(١) تحليل النص الشعري : مهاد نقدي ، ترجمة د. محمد فتوح ، ط ١ ، ( جدة ، النادي الأدبي بجدة ،

١٤٢٠هـ ) ، ص ٤٨ .

أو الاصطلاحي ، ودورها في هذا المستوى الدلالي دور معجمي يتحد فيه جميع من يتكلم تلك اللغة ، ويلي هذا المستوى الطبيعي ( المعجمي ) المستوى النموذجي (الثانوي) وهو ذو بنية أشد تعقيدا من سابقه ويدخل تحته عدد من الأنظمة من أبرزها نظام الفنون بما في ذلك الشعر ، ومن هنا فإنه يصبح للشعر لغته الخاصة ، تلك اللغة التي يتم إبداعها على أساس من اللغة الطبيعية (المعجمية) ، ولكنها غير مساوية لها تماما لكي يصبح الشعر فنا ، ولذا فإنها في تطور ونمو مستمر مع كل مبدع وفي كل إبداع ، ولكن هذا الجدل الإبداعي بوجهيه ( المعجمي والنموذجي ) لا ينبغي أن ينزح أو ينحرف بقوة جارفة إلى أي من ذينك الوجهين ، فهو عند انزياحه إلى المستوى الأول سيفقد فنيته وتألقه وسيصبح كلاما عاديا لا جمال فيه ولا إبداع ، كما أنه عند انزياحه الكامل إلى المستوى الثاني يتسبب في عقم المحاولة الإبداعية منذ أساسها وبقائها رهنا بفردية صاحبها (( وعجزها عن تحقيق التلاقي بين من يرسل العمل الأدبي ومن يستقبله وهو التلاقي الذي لا بد منه في كل عملية أدبية تبلغ غايتها ))<sup>(١)</sup>.

وهنا نقول بأن الإبداع الأدبي والشعري خصوصا لا يمكن أن يخلو خلوا تماما من الدلالة المعجمية الوضعية مهما كانت درجة انحرافه وتألقه الفني ، ومتى حاول الفنان أن يعمل هذا أو يبالغ في تحقيقه فإنه سينتهي بتجربة إبداعية فاشلة ، يسيطر عليها الغموض ويقتلها التوحد والانفراد وتتضاءل أمام المتلقي جماليتها وتأثيرها وعليه فإن المعجم الشعري المتمثل في ما أشرنا إليه بالمستوى الأول ينبغي أن توليه الدراسة الأدبية أهمية أولى وتنطلق منه إلى ما بعده من مستويات أو انحرافات ، فهو المدخل الأول واللينة الأساسية في النص الأدبي ، (( وبهذه الصورة فإن معجم أي نص شعري يمثل - في المقام الأول - عالم ذلك النص ، أما الكلمات التي يتكون منها فهي

(١) شعر المتنبي قراءة أخرى: د. محمد فتوح أحمد، ط٢، (القاهرة، دار المعارف، ١٩٨٨م)، ص ٣٢.

التي تملأ فراغ ذلك العالم ، ومن العلاقة بين كلا الجانبين تتخلق بنية الوجود الشعري<sup>(١)</sup>.

وبنية اللغة تحمل في طياتها طاقة خاصة وشبكة من الدلالات ، فالكلمات بمحد ذاتها رموز صوتية أو كتابة لمواضيع من الخارج ، أي لموجودات معينة ، و(( أهم خصائص اللغة التوصيلية أنها لغة دلالية بحتة ، أي يتميز فيها ( المدلول ) الذي هو الموجود الخارجي ، و( الدال ) اللفظ الرامز إلى هذا المدلول ، و( الدلالة ) التي هي الصورة الذهنية المركبة من تمثل المدلول والدال .. وبهذا تصبح اللغة إشارية رامزة ، أي مجرد رموز إلى أشياء تتخطاها إذا نحن وعينا مرموزها الخارجي ))<sup>(٢)</sup> ، وإلى هذا الحد من المفهومية والاصطلاح تصبح اللغة متساوية الوجود في الكتابة الشرية والكتابة الشعرية ، ولكن وعند مزيد تمعن وفحص في المادة اللغوية حين وجودها في الكتابتين يتبين أن هناك فرقا كبيرا بين وجود اللغة في الشعر والنثر (( لأن للشعر لغة خاصة داخل اللغة ))<sup>(٣)</sup> ، ومع هذا الإيمان بمصطلح ( اللغة الشعرية ) ومدى أهميته وجلاء مفهومه إلا أن هناك من يندفع وراء المبالغة في هذا المفهوم ، فتدفعه تلك المبالغة إلى تجاهل ونسيان أو احتقار الدور الدلالي للفظ متفردة في الصياغة الشعرية ، حتى وجد من يقول : (( ينبغي أن نقبل التفرقة بين وحدات اللغة الأدبية وهي ما تزال بعد مادة صماء ، وهذه الوحدات بعد أن تتخلق نسقا حيا من العلاقات والتراكيب والأنظمة ، فهي في الوضع الأول في حالة غياب جمالي مطلق ، على حين هي في الوضع الثاني رهينة حضور جمالي محتمل ))<sup>(٤)</sup> فاهتموا بجوانب لغوية على حساب جوانب أخرى

(١) تحليل النص الشعري : مهاد نقدي ، ترجمة د. محمد فتوح ، ص ١٧٤ .

(٢) أصول الأنواع الأدبية : محمد العزب ، ص ١٠١ .

(٣) عن بناء القصيدة العربية الحديثة : علي عشري زايد ، ص ٤١ .

(٤) الخطاب الشعري عند محمد عفيفي مطر : عبد السلام سلام ، ص ١٢ .

وما علم أولئك أن اللغة الشعرية لغة شديدة الخصوصية وهي تتميز بالتقدير الدقيق في انتقاء المواد وتنظيمها (( فالكلمة بالنسبة للشاعر ليست مجرد علامة جبرية تتحدد حقيقتها كاملة في معناها ، بل هي تحوي عدا معناها وعدا كونها كلمة في ذاتها تحوي جمالا وقيمة خاصة بها كالأحجار الكريمة التي لم تصقل بعد ، ولكن منها .. صفات ملموسة خاصة بها كالشكل والذوق والنغم واللون والطعم ، وموهبة الشاعر تتضح من طريقته في تذوق معنى الكلمات وتقدير كلماتها فهو ينتقيها ويقربها من بعضها بعضا ، أو يصوغها متعارضة فيما بينها لا لسد حاجات فكرية يريد التعبير عنها فحسب ، بل كذلك لمجرد لذة إظهارها ))<sup>(١)</sup> ويبرز في هذا المجال مبدأ الاختيار والعدول ، فالأسلوب الذي يميز بين شاعر وشاعر آخر هو الاختيار والانتقاء ، ومن خلال هذه الاختيارات اللفظية يستطيع الشاعر أن يعبر عما يدور بداخل نفسه من رؤى وأفكار يريد أن يوصلها من خلال قصيدته ، ومن أجل أن يكون - الشاعر - قادرا على الاختيار المناسب يجب عليه أن يكون مطلعاً وعلى أكبر قدر ممكن من خصائص لغته التي يتعامل معها وأن يقيم علاقات حميمة مع كلماته .

## ١ - المستوى الصوتي

(( اللغة بوجه عام هي أصوات يعبر بها كل قوم عن أغراضهم ، وهذا هو التعريف العام للغة ))<sup>(٢)</sup> ، والأذن وهي تستقبل العمل الأدبي تجد متعة بالإنصات إلى الأصوات الشائقة مثل الذي تجده العين من متعة النظر في المشاهد الفاتنة أو يجده الذوق في الطعوم الممتازة وهنا وعند الوصول إلى هذه الدرجة يتم إدراج القيمة الصوتية للغة

(١) الخطاب الشعري عند محمد عفيفي مطر : عبد السلام سلام ، ص ١٢ .

(٢) أصول الأنواع الأدبية : محمد العزب ، ص ١٣٥ .



وأنها أولية سابقة ، فالحاسة الوحيدة من بين الحواس الخمس التي يمكن من خلالها تلمس اللغة وتذوقها هي حاسة السمع حيث إن لكل حاسة من حواس الإنسان لذة تصل إلى أعماق النفس وتؤثر في القلب ، (( ومن تلك النغمات والأصوات ما يحرك النفوس نحو الأعمال الشاقة والصنائع المتعبة ، وينشطها ويقوي عزائمها على الأعمال الصعبة المتعبة للأبدان والتي تبذل فيها مهج النفوس وذخائر الأموال وهي الألحان المشجعة التي تستعمل في الحروب ))<sup>(١)</sup> ، ومما لا شك فيه أن عالم الصوت له القدرة على التنوع الذي لا نهاية له كما أن عالم السمع له أيضا القدرة على الامتداد الذي لا نهاية له ، ولا أدل على ذلك من معرفة الإنسان بصوته دون رؤيته أو العلم به وقد لحظ القدماء (( ما في العربية من مناسبة حروفها لمعانيها ، كما لاحظوا ما في الحرف العربي من القيمة التعبيرية الموحية ، بحيث يعبر كل حرف عن غرض ، وإذن فالكلمة مجموعة من الأصوات الدالة المعبرة من حيث هي حروف مستقل كل حرف منها بإحداث صوت معين .. وينسحب هذا على الحرف كقيمة صوتية مستقلة ))<sup>(٢)</sup> وهذا هو السبب في اختلاف طبقات الألفاظ حتى كان منها ما وصفوه بالجزالة وما وصفوه بالركة والسلاسة كما كان منها ما هو شديد الوقع على الأسماع ، وما وصفوه بالوحشية أو الغرابة . غير أن هذا التصنيف وتلك الإفاضة في دراسته وتتبعه في كتب اللغة لم تستطع أن تضع حدودا فاصلة دقيقة بين تلك الأوصاف ، والسبب في ذلك هو موسيقى الألفاظ التي يصعب تحديد حقائقها بالكلمات أو الحدود ، ليقى أخيراً الحكم للذوق وأهله ليصبح فيصلا أصيلا بين تلك الألفاظ فيكتشف الناقد الحديث بعد مزيد تتبع واستقصاء من المتقدمين والمتأخرين أن (( الإيقاع الداخلي للكلمات ، أي إيقاع الحركات والسكنات بما

(١) المصدر السابق ، ص ١٣٦ .

(٢) عن اللغة والأدب والنقد : د. محمد أحمد العزب ، ص ٤٣ .



فيها من قوة أولين ، ومن طول أو قصر ، ومن همس أو جهر ، فشيء قلما يدخل في التقدير ، وهو على كل حال لا ضابط له ولا قاعدة تحكمه ))<sup>(١)</sup>.

ويبدو أن الإحساس بالقيمة الصوتية ودورها الشعري أمر يكون له حضور أولي عند بناء النص والانفعال بالتجربة الشعرية ويبرز هذا جليا عندما نجد لكل شاعر ميلا معيناً نحو أصوات معينة أو حروف أو مقاطع أو كلمات تتردد كثيرا في شعره ويتكرارها يتكون ما نسميه الإيقاع الداخلي .. (( فالشعر لا يتحقق إلا من خلال التكرار بكل درجاته وأشكاله وخاصة التكرار الصوتي ، والشاعر الجديد رغم وعيه بأن قصيدته قصيدة كتابية إلا أنه حاول المحافظة في شعره على تلك التكرارات الصوتية والدلالية التي تبدت في أشكال متعددة ومتدرجة .. وللتكرار في الشعر مجموعة من الوظائف من أهمها الوظيفة الصوتية الإيقاعية ثم الوظيفة الدلالية حيث يسهم التكرار في إنتاج الدلالة وتأكيداتها ، ثم الوظيفة الانفعالية والنفسية حيث يدل التكرار على تصاعد مجموعة من الانفعالات النفسية عند الشاعر يحاول أن يترجمها من خلال هذا التكرار الصوتي الذي يتحول بدوره إلى دلالة خاصة ))<sup>(٢)</sup> ، ولعل هذا الوعي بقيمة التكرار وضرورتها المتعددة الاتجاهات في التجربة الإبداعية إضافة إلى إحساس الذات المبدعة وتطور فهمها النقدي في العصر الحديث هو ما دفع إلى كثرة ويزور التكرار في القصيدة الحديثة أو ما نسميه الشعر الحر ، والواقع أن هذه الكثرة قد تكون متأنية من باب محاولة تعويض ما افتقدته هذه القصيدة من التكرار النمطي الذي يبرز في الوزن والقافية وبالتالي فإن التكرار في هذه القصيدة قد يكون له تعالق تراثي ولكنه بأسلوب مغاير ونمطية متجددة .

(١) الشعر العربي المعاصر قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية : عز الدين إسماعيل ، ص ٥٣ .

(٢) الخطاب الشعري عند محمد عفيفي مطر : عبد السلام سلام ، ص ١٢٦ .

والذي يهمننا كثيرا في هذا الباب هو علاقة التكرار بغرض الرثاء ، فابن رشيق يرى أن (( أولى ما تكرر فيه الكلام باب الرثاء ؛ لمكان الفجعة ، وشدة القرحة التي يجدها المتفجع ، وهو كثير حيث التمس من الشعر وجد ))<sup>(١)</sup> ، وابن عبد ربه يقول : (( قل أن نقرأ رثاء لا تظهر فيه خصيصة التكرار ))<sup>(٢)</sup> (( ومن جهة أخرى يسهم التكرار إسهاما واضحا في إضفاء كثافة موسيقية على النص ، وهنا يلتقي مع الرثاء الذي يمكن أن يعد من أظهر أغراض الشعر لرنين اللفظ وقوة جرسه في التأثير ))<sup>(٣)</sup> ، وتعدد أنماط التكرار وأساليبه في التعبير عبر تشكيلات متعددة منها تكرار الصوت المفرد وتكرار الكلمة وتكرار الجملة وتكرار اللازمة ، وتكرار المقطع الشعري ، ولعل من أكثرها تكرار الحرف وهذا النوع وإن كان كثير الوجود إلا أن هناك من يقلل قيمته الفنية ، ومزيتة الدلالية ، ولعل من أوسط الأقوال في هذا الشأن هو (( أن الحكم بالحسن وعدمه في تكرار الحرف ينبغي أن يكون مرافقا للنماذج المعنية بالبحث والدراسة ، ومن خلال توظيف هذا الحرف المكرر ، ومدى ارتباطه بالمعنى والإيقاع ، يكون الحكم على تكراره ، فهناك حروف تكرر ، ويكون لتكرارها مزية ، وقيمة إيقاعية ، وموضوعية ، أو إحداهما ، وقد تكرر هذه الحروف نفسها في مواضع ، فلا تضيف معنى ، وربما أفسدت جرسا وإيقاعا ))<sup>(٤)</sup> ، وفي الغالب أن تكرار الحرف إنما ينبع من ضرورة التكوين اللغوي أو الدلالي البحث دون أن يكون للحالة الإبداعية أو النفسية تدخل في ذلك ، وقد يكون تكرار الحرف بدون فاصل آخر وهذا النوع من

(١) العمدة في محاسن الشعر ونقده : ابن رشيق ، ٧٦/٢ .

(٢) العقد الفريد : بن عبد ربه ، ٢٢٨/٣ .

(٣) التكرار في شعر الخنساء دراسة فنية : عبد الرحمن الهليل ، ط ١ ، ( الرياض ، دار المؤيد للنشر

والتوزيع ، ١٤١٩هـ ) ، ص ٤٤ .

(٤) المصدر السابق ، ص ٧٠ .

التكرار يكون فيه صعوبة نطق لتوالي ما تشابه مخرجا وصفة ، فيحسن وروده في حالات الشدة والضيق والتعبير عن تلك الحالات ، ومن هذا قول ضياء الدين رجب في رثاء ابنه ( حمزة ) :

يا لئذاك اللقاء في قربك الحد      سوتوالي بحرصك العذب جما

.....

.....

لو تحسسته لكنت بك الأحـ      سفي لقاء وكنت لصقك دوما<sup>(١)</sup>  
فتكرار حرف السين في ( تحسسته ) يفيد إلى جانبه الإيقاعي جانبا دلاليا حيث يسهم في رسم صورة لمدى استحكام حب ولده وشدته في قلبه وأنه يحاول جاهدا تلمس ذلك اللقاء الصعب والإحساس به .

أما تكرار الكلمة فعلى العكس من ذلك حيث لابد أن يكون قد أتى من دوافع إبداعية ونفسية تكونت وتشكلت في الذات المبدعة قبل وجودها في النص الناتج ، ونماذج التكرار وتنوعها في الرثاء السعودي المعاصر كثيرة جدا ومتعددة القيم الفنية والتعبيرية ، ومن تكرار الكلمة التكرار المتجاور دون فاصل لغوي وذلك كقول غازي القصيبي :

ضحكنا زمانا طويلا .. طويلا<sup>(٢)</sup>

وكذلك قول علي النعمي :

أذوب أذوب لا جزعا ولكن      أرى أن الرحيل بلا إياب<sup>(٣)</sup>

(١) ديوان ضياء الدين رجب : ضياء الدين رجب ، ص ٤١٧ .

(٢) الشهداء : غازي القصيبي ، ص ٣١ .

(٣) جراح قلب : علي النعمي ، ص ١٧٠ .

فتكرار طويلاً في بيت القصيبي يوحى بشدة طول الزمان الذي ضحك فيه مع صاحبه الراحل ، كما أن تكرار ( أذوب ) في بيت النعمي تشير إلى قوة الذوبان في نفس الشاعر عاكسة بالتالي ما يعانيه من ألم الفراق ومرارة الفقد ، فالتكرار في المثالين يؤكد على اتساع مساحة طول الزمان والذوبان ، وكل ذلك ناتج عن التحسر والتفجع الشديد . وقد يزداد هذا النموذج من التكرار لأكثر من مرتين وذلك مثل قول سعد الحميدين :

لكنما نعم تخب تخب تخب في خدر يخب في الصمت المقلب  
وعلى الرغم من أن هذا النص لسعد الحميدين قد كان فيه خارجاً عن موضوعه الأساس ( إلى روعي ميخائيل نعيمه و خليل حاوي ) إلى قضايا اجتماعية وفكرية تتعلق بواقعه الاجتماعي الحاضر .. على الرغم من ذلك إلا أن هذا التكرار ما زالت بارزة فيه قيمة التكرار في موضوع الرثاء حيث التفجع والتحسر ، فهو هنا يتحسر ويتألم من خلال التكرار على الواقع العربي العام الذي قد أصبح أكثر انقياداً واستجابة للمؤثر الخارجي .

وقد يكون التكرار المتجاور بفاصل لغوي ، والغالب في هذا الفاصل أن يكون حرف جر أو حرف عطف أو ظرف ، ويختلف هذا النوع من التكرار عن سابقه في أن الغالب فيه أن تكون له قيمة دلالية قد لا تتأتى إلا به ، على حين يكون التكرار بدون فاصل في أغلب حالاته لمحض التأكيد والتقوية ، ومن أمثلة هذا التكرار قول عبد العزيز العجلان ، وقريب من هذا التكرار قول عبد الله الرشيد في رثاء الشيخ عبد العزيز بن باز - رحمه الله - :

إن غصصنا بموته فعزانا أن خير الأنام في السرب نائم<sup>(١)</sup>  
فتكرار الصاد في ( غصصنا ) يشعر بمعنى الغصة فعلا ويكون لدى الإنسان  
إحساس بذلك المعنى عند النطق بهذه الكلمة .

وقد يكون التكرار للحرف بوجود فاصل لغوي ، وأكثر ما يحدث هذا عند  
العطف أو في حروف الجر بحيث يكون الفاصل المعطوف أو المجرور ، ومن أمثلة ذلك  
قول جاسم الصحيح في رثاء أحد الفدائيين الفلسطينيين :

غرق المشد في النشوة

حين اختلطت رائحة الليمون

بالبارود

بالأشلاء

بالجراة

بالوجد الإلهي الذي خلق<sup>(٢)</sup>

حيث اتخذ من حرف الجر ( الباء ) بؤرة تتكثف فيها كل معاني القوة والإقدام  
من ذلك الفدائي الشهيد متقابلة مع هول الموقف وفداحة المأساة في مشهد متكامل ،  
ويصبح حرف الجر أداة فاعلة في ضم جزئيات ذلك المشهد المثير ، حيث إن ضم  
وتوحيد تلك الجزئيات المتباعدة ( البارود ، الليمون ، الأشلاء ، الجراة ، الوجد  
الإلهي ) لم يكن ليتأتى بإيحاء وإشعاع يفصل تلك الرؤية لولا ذلك التكرار الذي ربط  
هذه الأجزاء وجعلها تشكل مجتمعة جوهر المعنى المراد في رثاء معين بسيسو :

(١) مجلة الدعوة : العدد (١٧٠٧) ، ١٤٢٠ : ٥ : ١٢هـ ، ص ٦٢ .

(٢) نخب الأبيدية : جاسم الصحيح ، ص ١٢٥ .



حُضِنَ الغيمة والخيمة من قلب إلى قلب  
ومن غربة الصمت إلى الضوء ومن دار لدار  
تعتته طرقات الموسم المغبر فارتد بصيرا  
وانطوى ، واهتز كالجرح المشار<sup>(١)</sup>

فتكرار كلمة ( قلب ) وكذلك ( دار ) قد منح سطري الشعر إيقاعا صوتيا ينبع من نغمة التردد ، ووجود ذلك الفاصل القصير ( إلى ، اللام ) يجعل الإيقاع أكثر ألفة وقبولا كما أن النفس تنهيا لاستقباله والانسجام مع تردده ، وتبرز في هذا التكرار تلك الأهمية التي أشرنا إليها سابقا وهي القيمة الدلالية حيث إن ( من قلب إلى قلب ) تعني جميع القلوب ، كما أن ( من دار إلى دار ) تعني جميع الديار ليتأكد في كلا الجملتين معنى الشمولية والاتساع المنطلق .

وأغلب ما يكون تكرار الكلمة في اسم المرثي سواء وجد الفاصل في هذا التكرار أم لم يوجد ، وفي هذه الحالة من التكرار ( عندما يكون اسم المرثي ) نلاحظ أن ظاهرة التكرار ملفتة للانتباه ، فتكرار تلك الكلمة يدل على أنها تمارس ضغوطا كبيرة على الشاعر وتشكل محور اهتمامه لذلك يلجأ في كل مناسبة إلى تكرارها وذلك لقصد التنفيس من الضغط الذي يعاني منه من جهة ولفت انتباه القارئ من جهة أخرى ، ولهذا التكرار حقيقة نفسية وإنسانية مهمة تتمحور في معاناة الفقد والغياب فذلك الاسم أو الصفة للمرثي قد لا يستطيع الرائي التفوه بها فيما بعد لاسيما حينما يكون المفقود أبا أو أما أو حتى صديقا عزيزا ، فهو هنا بتكرارها والإصرار على ترديدها كأنه يصر على رفض الواقع المنتظر بل ويتحداه ويشور عليه بنفس مليئة بالحزن والآلام ، والنفس البشرية من طبيعتها فقد بعض صوابها وواقعيتها عند فجأة المصيبة وروعة

(١) أشياء من ذات الليل : عبد العزيز العجلان ، ط ١ ( ١٤٢١هـ ) ، ( د.م ) ، ص ٥١ .

النازلة ، وهنا نلاحظ كيف تحول التكرار في خاصية لغوية - عبر النسق العلائقي الذي يوفره السياق الشعري - إلى عاطفة مشحونة بالإيحاء والتوتر ، والشحنة العاطفية هي الشرارة الأولى التي تقود المتلقي لعبور النص عبورا جماليا موفقا ، (( فتكرار لفظة ما ، أو عبارة ما ، يوحى بشكل أولي بسيطرة هذا العنصر المكرر وإلحاحه على فكرة الشاعر أو شعوره أو لا شعوره ، ومن ثم فهو لا يفتأ ينبثق في أفق رؤياه من لحظة لأخرى ))<sup>(١)</sup> ، ومن نماذج هذا التكرار قول محمد حسن عواد في رثاء الزهاوي :

الزهاوي رائد الأدب الحر      رومسته ، وأقوى دعائه  
الزهاوي طائل البد في حرية      الشرق ، عونته في التفاته  
الزهاوي وليكن ذاك تعريـ      فا يفيض الشعور من نيراته<sup>(٢)</sup>

فاسم المرثي هنا ( الزهاوي ) ذهب إليه الشاعر عادلا عن اسمه الأول وذلك لما يجده في الاسم الأخير أو اسم العائلة من إيقاع صوتي خاص يتمثل في التضعيف الموجود في حرف الزاي وياء النسب إضافة إلى توسط حرف المد ( الألف ) في الكلمة وتلو الواو لها ، وقد منح ذلك كله الكلمة ثقلا وقوة ، وهذا الثقل يشعر بمكانة المرثي العظيمة وجلالة قدره وذلك ما يريده الشاعر ويبحث عنه ، وعندما وجده في هذه الكلمة فقد وجد في تكرارها مبتدئة الأبيات إيقاعا قويا يعبر عن حاجة نفسية قد كمنت في ذات الشاعر عند بناء تلك المرثية .

وكما نجد العواد قد ذهب إلى تكرار الاسم الأخير للمرثي لما وجده فيه من قيمة صوتية فقد نجد بعضا من الشعراء ، قد يجدون تلك القيمة في الاسم الأول فيستثمرونها ويكررون ذلك الاسم ، ومن هذا قول عبد الله الزيد في رثاء أحد أصدقائه :

(١) عن بناء القصيدة العربية الحديثة : علي عشري زايد ، ص ٥٨ .

(٢) نحو كيان جديد : محمد حسن عواد ، ص ١١٢ .

خالد .. خالد ..

واسمه .. خالد ..

وهو في كونه خالد ..

مثما كان في عمره شاهدا ..

هو في ذكره شاهد

خالد .. خالد ..<sup>(١)</sup>

فلفظة ( خالد ) هنا قد كررها الشاعر ست مرات ويتنوع وتغاير ، فتارة يكون تكرارا متجاورا وتارة بفواصل لغوي ، ولكن الملفت للانتباه في هذا التكرار هو استخدامه في العديد من المدلولات ، فالتكرار الأول لكلمة خالد في السطر الأول يعني الخلود كصفة للشيء العظيم أو القدير ، أما في السطر الثاني فـ ( خالد ) تعني الاسم العلم لذلك المرثي وقد حرص الشاعر على تمييز هذه المعاني وبيان اختلافها ، ففي السطر الثاني يقول ( اسمه خالد ) لبيان العلمية فقط ، وفي السطر الذي بعده يقول ( وهو في كونه خالد ) لحصر اللفظة على صفة الخلود ، وحينما يبقى هذان السطران محصوران في دلالة محددة فإن السطر الأول ( الابتداء ) والسطر الأخير ( الخاتمة ) في هذا النص يبقيان متأرجحين دلاليا بين ذينك المعنيين ( خالد الاسم ، وخالد الصفة ) ، وهنا تتبين قيمة التكرار الصوتية والدلالية ، حيث إنه لكي يكون للتكرار وظيفة يجب أن يكون وثيق الصلة بالمعنى العام للقصيدة<sup>(٢)</sup> ، فكأن الاشتراك في اللفظ يوجب الاشتراك في الصفة ، بكل ما يترتب على هذا الاشتراك من آثار ، وعلى الرغم من أن هذا التلازم بين الاشتراك في اللفظ والاشتراك في الصفة ليس إلا افتراضا فنيا ؛ فإن

(١) من غربة الشكوى يسري كتاب الوجد يتلو سراج الروح : عبد الله الزيد ، ص ٤٩ .

(٢) انظر : قضايا الشعر المعاصر : نازك الملائكة ، ص ١٦٣ .

الشاعر هنا يلح عليه إلحاحاً شديداً ، ولو رجعنا إلى القصيدة لوجدناه يذهب في تعقب ذلك وتدويره ، حيث يرد هذا التكرار في مقطع آخر من القصيدة ذاتها ، وهذا التعقب والتأكيد يذهب إلى حد يوهم بأنه أصبح أحد المسلمات التي لا تقبل الرفض أو حتى مجرد الجدل ، وهنا وعند الوصول إلى هذا الفهم تتجلى قيمة التكرار في إفادته الأولية والمباشرة المتمثلة في تأكيد المعاني وتقويتها .

ويلي تكرار الحرف والكلمة تكرار الجملة أو السطر الشعري في التوالي المستمر وهو ما يسمى بالتوازي ، ومن نماذج هذا قول عبد الرحمن العشماوي :

صارت بلا ثغر ولا أوزان؟!	ماذا تقول قصائد الشعر التي
ستظل عاجزة عن التبيان	ماذا تقول عن ((ابن باز)) إنها
وعن الشموخ يحاط بالإيمان؟	ماذا تقول عن التواضع شاعها
عن فقه هذا العالم الرياني؟ <sup>(١)</sup>	ماذا تقول عن الشماخة والنهي

فهنا يجيء التكرار ( ماذا تقول ) المتوازي ليعبر من خلال التكرار الصوتي والدلالي عن حزن الشاعر على ذلك العالم الكبير ، ولذا تحول هذا التكرار إلى ما يشبه الندب الشعبي الذي يفعله الناس عند البكاء على الميت من خلال تعديد صفاته وجميل مناقبه ، ومن نماذج هذا التكرار - أيضاً - قول عبد الله الزيد في رثاء والدته :

واريت معنى أن تريح الشمس قلب نهارنا ..

واريت معنى أن يعيد الليل شكل ميتنا ..

واريت معنى أن أكون ..<sup>(٢)</sup>

(١) عيون المراثي البازية : سليمان العثيم وفهد الجوعي ، ص ١٧٤ .

(٢) انبسطت أكف الرفاق بقي الجمر في قبضتي .. أغني وحيدا : عبد الله الزيد ، ط ١ ، ( الرياض ، دار

المفردات ، ١٤٢٠هـ ) ، ص ١١ .



فالتكرار المتوازي هنا يقوم على الجمع بين عدد من المتناقضات ( الليل - الشمس ) ، ( نهارنا ، مبيتنا ) ، وهذا التكرار الثلاثي يخلق نوعاً من الإيقاع الذاتي الذي يسهم في تأكيد فكرة الشاعر وهي مواراة كل شيء ، ومجيء المتناقضات في خير هذه المواراة دليل على شموليتها واتساعها اللامحدود ، ثم تجيء الجملة الأخيرة مؤكدة في مدلولها على هذه الفكرة ومتسايرة مع التكرار المتوازي في دوره الصوتي والدلالي حيث يوارى الشاعر كينونته ووجوده ( أن أكون ) .

فالتكرار المتوازي يكون لدى المتلقي إحساساً صوتياً ملحاً بتتابعه وإيقاعه المتوحد ، ومن خلال هذا الإلحاح الصوتي والترديد النغمي يتكون التفات إلى الجانب الدلالي الذي يطرحه الجانب الصوتي المتكرر .

ويلي التكرار المتوازي تكرار اللازمة وهو ترديد جملة أو سطر شعري على فترات متباعدة ، دون أن يكون لهذه الفترات مقياس محدد أو نطاق كمي محدد ، ونماذج هذا التكرار كثيرة جداً ، وفي أغلب أحوالها تأتي في القصائد الطولية أو متعددة المقاطع ، وذلك حيث يوجد تكرار اللازمة في كل مقطع من تلك القصيدة ، ومن نماذج ذلك التكرار قول أحمد قنديل في رثاء صديقه حمزة شحاتة ، حيث جعل قصيدته في سبعة مقاطع يتصدر كل مقطع منها البيت التالي :

أخي يا رفيق الدرب والعمر والمنى      ودنيا فنون الشعر والتكرار والحب<sup>(١)</sup>  
وكون هذا المطلع يتردد على سمع القارئ وبصره سبع مرات سيوجد لديه وقفة خاصة وتأملاً كثيراً كما أنه قد ينفرد بالبقاء في ذهن المتلقي ، وهذا ما جعل الشاعر يلتزم تكراره في مطالع كل المقاطع ، والملاحظ أن تكرار اللازمة هنا قد اجتمع فيه العديد من المتعاطفات التي تعكس مدى الارتباط الوثيق بين الصديقين وتكون

(١) الأصدا ف : أحمد قنديل ، ص ٦٩ .



علاقتهما في العديد من الأشياء ، فهي علاقة قوية ، وقد تبرز من بين هذه المتعاطفات لفظتي ( الدرب والعمر ) مضافتين إلى كلمة ( رفيق ) ، وفي ذلك إلماع إلى انتهاء درب وعمر الراثي ب وفاة صديقه المرثي وارتهان ذلك به وبقائه .

ومن نماذج تكرار اللازمة ما نجده في قصيدة ( أشلاء أغنية حزينة ) للشاعر عبدالرحمن العشماوي والتي قالها في رثاء المدينة الأفغانية ( فرح ) بعدما حطمتها قذائف القوات السوفيتية ، حيث جعل اللازمة فيها عبارة ( فرح فرح ) وهم اسم المدينة مكررا ، وقد ورد بلفظه إحدى عشرة مرة ، ومن أسطر القصيدة ما يلي :

فرح فرح

والفجر يطرد من سماء الحيّ

آثار الظلام

.....

فرح فرح

طفلان بين يديهما لعب

.....

فرح فرح

والشيخ يلقي نظرة عجلي

على أنقاض داره<sup>(١)</sup>

ولم تتغير هذه اللازمة لأن القصيدة جاءت على صورة مشاهد أو لقطات منفصلة ومتوازية ترصد الواقع المأساوي لتلك المدينة وما حل بها من الخراب والدمار وما لحق أهلها من القتل والتشرد والجوع .. إلخ ، وتكرار اللازمة هنا يوحي بتعدد

(١) عندما يعزف الرصاص : عبدالرحمن العشماوي ، ص ٦٩ .

وكثرة تلك المآسي ، ومع كل مشهد حزين أو صورة قائمة مبكية - ينتقل إليها الشاعر - نجده يكرر قبلها اسم المدينة ، فكأن المتلقي بدأ يتقرب مع كل ترديد لهذه اللازمة صورة مأساوية جديدة ، فتصبح اللازمة مؤشرا مهما لتحويلات المأساة وتطورها ونموها ومساهمة في فهمها ، وهي كما تؤدي دورا صوتيا أو إيقاعيا محزنا فإنها تؤدي بالمقابل دورا دلاليا ودورا ترابطيا يسهم في تماسك المراثية وترابط أجزائها .

ويلي التكرار في قيمته الصوتية الجهر والهمس ، ويقصد بالجهر قوة اعتماد الصوت على مكان خروجه فيمتنع جريان النفس معه ، ويقصد بالهمس ضد ذلك ، أي ضعف اعتماد الصوت على مكان خروجه فيجري معه النفس ، والأصوات المهموسة عشرة يجمعها قولك ( فحثة شخص سكت ) والأصوات المجهورة ما عداها ، وهي تسعة عشر صوتا ، ومع أن سمات الكلام أو صفات الحروف لا يلتفت إليها كثير من الدارسين أو لا يرى لها قيمة في النقد والتحليل إلا أنها في واقع الحال تمدنا بنتائج دلالية مهمة نستطيع الاتكاء عليها والاستفادة منها عند مراجعة ذلك العلم المهم والاستفادة منه ( علم الصوتيات ) أو فقه اللغة عموما ، وخارطة الجهر والهمس التي تتوغل داخل الخطاب وتشكيله ، سواء خضعت هذه الخارطة لمنطقة الوعي أو كانت خارجة عنه ؛ لها علاقة بنوعية الدلالات والمضامين التي يسعى الكاتب إلى إبرازها ، وتتجسد في نصه ، (( والأصوات المهموسة تنتج بجهد مضاعف وتحتاج إلى وقت أكثر من الأصوات المجهورة ، التي تنتج بجهد ووقت أقل ، لذا يكشف تجمع الأصوات المجهورة والمهموسة في أسطر القصيدة ، الخارطة الدلالية المرتبطة بالحالة النفسية التي يتولد في ظلها الخطاب ، وفقا لمبدأ الجهد والوقت المتاحين للشاعر ))<sup>(١)</sup> ، وللأصوات المجهورة مواقع تتناسب معها في الدلالة والشعور ، وكذلك الحال بالنسبة للأصوات

(١) منهج النقد الصوتي في تحليل الخطاب الشعري : د. قاسم البرسيم ، ص ٤٩ .

المهموسة ، وبالتالي فإن تتبع الصوت ودراسته على هذا الأساس قد يكون معيناً على فهم الحالة النفسية للذات المبدعة أو بالأصح استخراج حكم صادق عن العاطفة الشعرية ، نلمح نماذج هذه القيمة الصوتية في قصيدة الرثاء السعودي تتشكل متناسبة مع الموقف الرثائي ، فبكاء الميت وندبه قد يتراوح بين صراخ صادح وأنين هامس ، وهنا يكون الأنسب في الحالة الأولى الأصوات المجهورة ، أما الحالة الثانية فقد يكون الأنسب لها حروف الهمس ، وكذلك عند تأبين الميت وتعداد مآثره ومناقبه فقد تتنوع مواقف هذا التأبين بين تمجيد وثناء وبين تأسف وتحسر .. إلخ ، ومن النصوص التي برز فيها الهمس وتجلت قيمته قول عبد الرحمن العشماوي في رثاء الطفل الفلسطيني (محمد الدرة) :

طلقات رصاص .. يا أبتي	اسكت .. يا ولدي .. يارامي
أفديك بروحي .. يا أبتي	اسكت .. يا ولدي .. يارامي
أحميك بجسمي يا أبتي	اسكت .. فالله .. هو الحامي <sup>(١)</sup>

وهذا النص يقوم على مناجاة بين الابن الشهيد (محمد الدرة) ووالده لحظة الموقف العصيب وحينما كان الابن الصغير يتترس خلف والده وطلقات الرصاص تصوب تجاههما ، وقد كانت لحظة عصبية وموقفا عظيما ، فيبدأ النص بـ ( طلقات ) وفي هذه الكلمة تجتمع أربعة أحرف مجهورة هي الطاء واللام والقاف والألف ، وبالتالي فهي كلمة مجهورة ، والجهر يتناسب مع الطلقات وما فيها من قوة الصوت ودوي الانفجار ، وحينما يخبر الابن والده بتساؤل تشويه براءة الطفولة يأتي دور الأب بصوت الهامس المناجي تخوفاً من ذلك الرصاص أو من إثارة العدو فينطق الأب بـ (سكت) وهل كلمة مهموسة اجتمع فيها السين والكاف والطاء وكأنه يقول ذلك همسا

(١) القدس أنت : عبد الرحمن العشماوي ، ص ١٨٦ .

ومناجاة للابن ، ثم بعد ذلك يعود صوت الابن مرة أخرى ، ولكنه هذه المرة يعود هامساً مناجياً - أيضاً - وكأنه قد تأثر بصوت الأب أو تفهم موقفه فحاكاه وجاراه في ذلك الشعور ، فيقول الابن ( أفديك بروحي ) وفي البيت الثالث ( أحملك بجسمي ) ونشاهد كيف طغت على العبارتين صفة الهمس ، وبالمقابل يستمر صوت الأب هامساً لما يختلج في نفسه من الخوف والحزن الشديد ، فيستمر في كل مرة مكرراً عبارة ( اسكت .. ) ، بل إن الشطر الأخير تتضاعف فيه قيمة الهمس ويزداد عدد حروفه ، والخوف حينما يجتمع مع الحزن يولد شيئاً من الذهول والعجز عن النطق والإفصاح أو رفع الصوت والإباحة ، وهذه الحالة هي التي كانت تتناسب مع هذا الموقف المأساوي الحزين ، ولذلك سيطر صوت الهمس على لغة الأب وابنه في حوارهما البئيس .

وكما شاهدنا التحول في الموقف الرثائي السابق من الجهر الذي ابتدأ به النص إلى الهمس الذي أصبح مسيطراً ومناسباً لذلك الموقف .. ؛ كما شاهدنا ذلك فإننا نجد موقفاً آخر قد تزاحم فيه الجهر والهمس بنسب متساوية - تقريباً - حيث يقول علي الشهراني في رثاء الشاعر السعودي حمد الحجي :

وداعاً ..

وداعاً .. وهل من لقاء

وداعاً .. وداعاً ..

وينتبه الأصدقاء

إلى النعش يحمله الأوفياء ...

إلى قسعات الرجال جللها الحزن والانكسار ..<sup>(١)</sup>

(١) من نبع الحياة : علي بن حسن الشهراني ، ص ١٣٧ .

حيث تتشكل الأسطر الثلاثة الأولى في هذا النص من أصوات مجهورة يشكل أغلبها لفظ ( وداعا ) المتكرر عدة مرات ، ولا نجد في هذه الأسطر من أحرف الهمس سوى حرفا واحدا فقط ؛ وهو الهاء في ( هل ) ، وسيطرة الجهر على هذه الأسطر لأن الشاعر ينطقها بصوت المتفجع الباكي ، ويرفع صوته جاهرا ببكائه وأحزانه ليخرج من نفسه بعض آلامها وينفس عنها جزءا من كربها من خلال الجهر والنحيب ، وقد زاد من قيمة الجهر في هذه الأسطر مؤثر صوتي آخر وهو التكرار بماله من قوة التأكيد وشدة الارتفاع ، ولكن هذا الجهر والصوت المرتفع لا يلبث أن يعود إلى شيء من الرشد والأنين البائس ، فتأتي عبارة ( ويتبّه الأصدقاء ) وكأن في هذا تحول شعوري قد وعته أنفاس المودعين والباكين على ذلك الراحل وهو تحول إلى شيء من العقلانية والهدوء ، وهنا يبرز النعش محمولا على أكتاف الأوفياء ، وتبرز قسّمات وجوه الرجال وقد غشاها الحزن والانكسار ، وفي هذا التحول تتحول السمة الصوتية من الجهر السابق إلى الهمس ، فنلاحظ ابتداء من السطر الرابع بروز أحرف الهمس وحضورها المتكثف ويزداد هذا الحضور حتى يبلغ التشبع في آخر المقطع وتحديدًا في الألفاظ ( قسّمات ، الحزن ، الانكسار ) ، وكما نشاهد كيف كانت العبارة التي تركّزت فيها نقطة التحول متزاوجا فيها الجهر والهمس ، إذ لم يحدث التحول الصوتي مفاجئا ولكنه بتدرج وواقعية مقبولة .

ومن المواضع التي تتناسب مع الهمس الشكوى من فراق المرنّي ، وبيان الرائي عظمة ما افتقده بعد غيابه ، ويكثر هذا عند رثاء الأقارب أو من لهم قيمة فاعلة في حياة الرائي ، ومن أمثلة هذا قول محمد سراج خراز في رثاء والده :

شكوت خطوبيا قبل فقدك جمّة	تمنيت فيها أن أموت فألحدا
فماذا عسى أن أصنع اليوم بعدما	تخذت مع الموتى لنفسك مرقدا؟



لقد كنت لي عوناً على كل حادث      فها أنذا ألقى الحوادث مفرداً<sup>(١)</sup>  
 فلو تتبعنا أحرف هذه الأبيات لوجدنا شيوع المهموسات فيها ، لاسيما في  
 الألفاظ ( شكوت ، تمنيت ، فألحدا ، اتخذت ، كنت ، الحوادث ، ... ) ، وهي  
 تتناسب مع حال الشاعر وموقفه المتمثل في الضعف والعجز بعد فقد ذلك السند  
 الكبير والمعين الصادق ، والهمس هنا يصدر من حالة نفسية مليئة بالتأوه والحزن  
 العميق .

ولعظمة أثر الموت وقوة سطوته على القلوب فإنه يجعل النفس الإنسانية تقف  
 أمامه مندهشة مذهولة تغشاها السكينة والخشوع ، وفي هذه الحالة الهادئة المندehشة  
 يكون ما تتفوه به همسا ورقيقا حيث لا يستطيع الصدى أو رفع الصوت ، نجد مثل هذا  
 الموقف في قصيدة غازي القصيبي ( سلاما يا أبا بندر ) التي قالها في رثاء الملك خالد بن  
 عبد العزيز - رحمه الله - ومنها :

وحيدا في رحاب الله ..

لا عرش ولا عسكر

يلفك بشتك الأصفر

فسبحان الذي أحيا

وسبحان الذي أقبر

وسبحان الذي يجمع كل الناس

في المحشر<sup>(٢)</sup>

(١) غناء وشجن : محمد سراج فراز ، ص ١١٩ .

(٢) المجموعة الشعرية الكاملة : غازي القصيبي ، ط ٢ ، ( جدة ، مطابع تهامة ، ١٤٠٨ هـ ) ص ٧٩٥ .

حيث يتخيل حال الملك الراحل أمام قدرة الله الماضية بعاطفة إنسانية ملتهبة ، وقد امتلأت نفسه بعظمة قدرة الخالق العظيم ، فوقف أمامها وجلا خاشعا وقد ملأ قلبه الإيمان واليقين ، ونشاهد كيف تتردد حروف الهمس في ثنايا هذه الأسطر ، ويرد بعضها مكررا مثل ( سبحان ) ، وتتكثف حروف الهمس في بعضها الآخر مثل ( يلفك بشتك الأصفر ) لتعبر بالنهاية عن عاطفة الشاعر المليئة بالحزن والانكسار أمام فقد الملك الراحل .

وقد تأتي الأصوات المهموسة لتعبر عن حالة الإطراق والوجوم التي تتتاب النفس الإنسانية عند مراجعة الذكريات المبكية مع أولئك المرثيين ، وقد يكون هذا الوجوم مشمولا بشيء من الحيرة والقلق .. ومن نماذجه قول عبد الرحمن السماعيل :

على شفتي شادي سؤال وحيرة      وفي قلبه من ذكرياتك متحف  
فحينما يغني هذه ريح جدتي      وحينما أراه باكيا يتأسف  
فكل حديث بعد فقدك آفة      وكل ابتسام مظهر وتكلف<sup>(١)</sup>

حيث نجد تكثيفا لأحرف الهمس ولاسيما ( الشين ، الكاف ، السين ، الحاء ، الفاء ) ، وما ذلك إلا للتعبير عن حالة ابن الشاعر وهو يسأل عن جدته ويبحث عن أسباب غيابها ، لأن سؤاله كان مليئا بالحيرة والقلق التي تنطلق به إلى مراجعة الذاكرة واستعراض شيء من صورها ، وهذه المراجعة تستدعي شيئا من الهدوء والصمت إزاء التأمل والتذكر ، وهنا يصبح الأنسب للمقام الهمس واللين بدل المجاهرة وارتفاع الصوت .

ومن أجمل مواضع الهمس أن يكون صادقا على معناه الدلالي ومحاكيا إياه ، وذلك كقول عبد الله الرشيد :

(١) موسوعة الأدب العربي السعودي الحديث : مجموعة مؤلفين ، ٢/٢٨٧

فحدثني ولم ينبس بحرف      حديثا دونه خطب الفصاح  
شكوت خطوبا قبل فقدك جمعة      يهون إزاءه لجب التلاحي<sup>(١)</sup>  
حيث إن الشاعر هنا يصور موقفه وقد وقف على قبر ابن عمه ( المرثي ) ، وقد  
تخيل واقفا أنه يحدثه ويتكلم معه ، وهي لحظة مليئة بالتأمل الصامت ، والخشوع  
الحزين ، ولكن الشاعر قد استغل الأصوات المهموسة للتعبير عن هذا الموقف  
وتصويره بأسلوب جمالي متألق قد اتكأ على العامل الصوتي ، فامتلا البيتان بأحرف  
الهمس للتعبير عن مناجاة خيالية لا يمكن تأتيها في الواقع ، ولنشاهد شدة هذا الهمس  
في نحو ( وأفصح صامتا ) أو ( والصمت بوح ) .. إلخ ، وكيف عبر هذا الهمس عن  
ذلك الصمت الشديد ، أما الجهر فإنه يكثر في المواقع التي تتطلب نبرة عالية أو صوتا  
مرتفعا كالإشادة بمآثر الميت أو التفجع من حادثة الموت وفجأة المصيبة ، ومن ذلك قول  
طاهر زمخشري :

مقادير أرسيت في حمانا المراسيا      بصحوة يرم عاد بالرزء داجيا  
مقادير فلت بالعوادي ودكدكت      عزائم صدق لا تبالي العوادي  
رمتها فأصمت كل سمع ومزقت      نياط فؤاد سال في الدمع باكيا<sup>(٢)</sup>

والنص وإن وجد فيه شيء من أحرف الهمس وذلك ما يستدعيه الوضع  
اللغوي إلا أن الجهر يسيطر على أغلب حروفه ويمنحه صفة الجهورية ، التي يطلقها  
الشاعر بصوت مرتفع مبنيا فيها قوة المصاب وفداحة الحادث الأليم ، ويتكثف الجهر في  
أغلب ألفاظ النص وذلك مثل ( مقادير ، بالعوادي ، عزائم ، داجيا ، المراسيا ، نياط  
، الدمع ، مزقت ، عاد بالرزء ، .. ) ونشاهد كيف تضافر الجهر هنا مع صيغ منتهى

(١) خاتمة البروق : عبد الله الرشيد ، ص ١٠٣ .

(٢) الأعمال الكاملة : طاهر الزمخشري ، ص ٩٦ .

الجموع ، مما أكسب الجهر قوة إضافية يتشكل منها المقتضى الدلالي المقصود والمتمثل في إكبار الحادثة وبيان قوتها .

ويكثر الجهر وتعلو نبرته في نصوص الرثاء التي تنظم في مآسي وقضايا الأمة الإسلامية وذلك حينما يبرز صوت الشعر ساخطا على موقف العالم المتحضر من تلك القضايا العادلة وعدم نصرته للمضطهدين أو إدانة الاعتداء الواقع عليهم ، ونلمح شيئا من هذا لدى عبد الرحمن العشماوي في قصيدته ( آه يا إيمان ) التي قالها في رثاء الطفلة الفلسطينية ( إيمان حجو ) :

أي ذئب خائن أي قطيع	أي غدر في روايتها يشيع ؟
أي عصر لم يزل قانونه	يمنح العادي ثوبا من صقيع ؟
يمنع العطشان من منبعه	وإذا حاول أسقاء النجيع <sup>(١)</sup>

ويلحظ كيف يسيطر على النص أسلوب الاستفهام الإنكاري من خلال الأداة (أي)، والاستنكار لا يناسبه إلا الجهر ورفع الصوت بالتنديد والاستغراب من ذلك الموقف المتخاذل ، وقد وفق الشاعر في اختيار أدواته الاستفهامية ( أي ) لتكونها من أحرف جهورية قوية مستعلية ، ولوجود التضعيف فيها مما زادها قوة وصلابة ، كما أن اختتام الأبيات بالعين الساكنة وهي أحد الأحرف الحلقية المستعلية - وهذه الصفة تجعله من أقوى أحرف الجهر - يتناسب مع الدلالة المقصودة وهي الخرق والقطع المتمثل في موقف العالم المتبلد إزاء قضية ذلك الشعب المضطهد ومن ملامح الإبداع على المستوى الصوتي ظاهرة توازن الصيغ ، وهي ظاهرة موقعية ؛ (( من حيث إن الشاعر ينتخب من بين الأبنية اللفظية المرشحة للموقع أكثرها ملاءمة له وانسجاما معه ، ولكن هذه الظاهرة لا تخلو - في الوقت ذاته - من رعاية للمستويين الإيقاعي والتركيبى معا..

(١) القدس أنت : عبد الرحمن العشماوي ، ص ١٠٩ .

وكثيرا ما يكون العدول عن صيغة لغوية أخرى لا بسبب أن هذه الأخيرة أكثر دقة في نقل المعنى فحسب ، بل لأنها كذلك تستجيب لنمط الإيقاع ودواعي الموسيقى الداخلية بما لا يستجيب به سواها ))<sup>(١)</sup> ، وهذا التوازن يعطي قيمة صوتية شبيهة بالتكرار ، ولكنه تكرار إيقاعي فحسب وليس لفظيا ، كما أن فائدته أو قيمته اللغوية هنا تختلف عن قيمة التكرار اللفظي ، حيث إن التكرار اللفظي تتجلى فيه فائدة دلالية كبيرة تتمحور في التأكيد وتقوية المعنى وتثبيته ، أما التوازن فالقيمة الجُلّى فيه صوتية فحسب ، ولذا فإنه يمنح توافقا إيقاعيا قد تختلف فيه الدوال والمدلولات ، ومن نماذج هذا التوازن قول غازي القصيبي في رثاء ( أمل دنقل ) :

قل لنا كلمتين

عن رفيق الحروف .. القديم .. الجديد ..

العنيف .. الرفيق .. العدو .. الصديق .

المسمى الفناء

.....

قل لنا كيف جاء

باسما ؟

واجما ؟

صامتا ؟

شامتا ؟<sup>(٢)</sup>

(١) شعر المتنبي قراءة أخرى : محمد فتوح أحمد ، ص ٥٦ .

(٢) المجموعة الشعرية الكاملة : غازي القصيبي ، ص ٥٣٠ .



حيث تتوازن الصيغ في نمطين متقابلين ، الأول تمثله صيغة ( فاعل ) مسبقة بـ (الـ) وذلك في أول النص من خلال ( القديم ، الجديد ، العنيف ، الرفيق ، الصديق ) ، أما الثاني فتمثله صيغة ( فاعل ) في آخر النص مختومة بالتثنية المتوحد وذلك في الكلمات ( باسم ، واجما ، صامتا ، شامتا ) وفي هذه الصيغ المتوازنة نجد تجانساً ناقصاً مما زاد من عملية التوهج الصوتي.

وهذا التوازن في الصيغ لا يقتصر على مستوى الصيغة فحسب ولكنه قد يتجاوز ذلك إلى التوازن في التراكيب الشعرية بجملتها ، ونشاهد مثل هذا لدى عبد الرحمن العشماوي في إحدى مراثيه التي قالها في قضايا الأمة الإسلامية ، حيث يصف موقف الأمة الضعيف وتبعيتها الذليلة للأمم الأخرى :

لـمـا إذا كـلـمـا طـلـبـوا	يـلـبـى عـنـدنا الطـلـب
فـنـأكـل كـلـمـا أـكـلـوا	وـنـشـرب كـلـمـا شـرـبـوا
وـنـفـرح كـلـمـا فـرـحـوا	وـنـغـضـب كـلـمـا غـضـبـوا
وـنـنـزل كـلـمـا نـزـلـوا	وـنـركـب كـلـمـا رـكـبـوا <sup>(١)</sup>

فهذه الأبيات نجد في جميع أجزائها توافقاً وتوازناً قد أتت فيه بقالب تركيبي متوحد ، وفي كل شطر منها يزداد التوافق لما في ذلك الشطر من التجانس بين حروفه ، وإن كان طغيان القيمة الصوتية وأثارها في هذه الأبيات قد أحدثت ركافة أسلوبية تكمن في القيمة الدلالية والتركيبية ، وقد يعوض هذه الركافة النغم التوافقي المطرد ، واستواء الترددات الصوتية وجمالية إيقاعها قد يؤدي عند علو نبرته وطغيان جهارته إلى عدم تدفق الصورة واندياح النفس الشعري ، الأمر الذي قد يوقع بعض المبدعين

(١) جولة في عربات الحزن : عبد الرحمن العشماوي ، ط ١ ، ( الرياض ، مكتبة العبيكان ، ١٤٢٣هـ ) ،

وإن كان من ذوي القامات المتألقة في أسر المجازات المطروقة والتقاريرات المباشرة أو التراكمات التعبيرية التي يجف فيها ماء الشعر أو يكاد .

ومن الأمور المهمة في تأثيرها الصوتي التضعيف ، ذلك الملمح اللغوي الذي لا تعيره كثير من الدراسات ما يستحقه من الأهمية والمكانة ، فهذه الظاهرة الأسلوبية لها قيمة صوتية تتركز في قوة إيقاعها وما يحمله من الإصرار والتأكيد فتعطي قيمة انفعالية واضحة جدا للكلمة ولا سيما حين ورودها في الأفعال ، حيث تفيد الشدة في الفعل عن طريق تأكيده ، فيعطي التضعيف تأثيرا صوتيا وإيقاعيا للحرف المضعف تجعله يوازي ويساوي الحرف الصائت ( حرف المد ) في مداه الصوتي ، حيث إننا في التشديد أو التضعيف يضغط أثناء النطق على الحرف المضعف مما يساعد على بروزه في المجال الصوتي ووضوحه في السمع ، فنصبح أمام زيادة بنائية في تكوين الكلمة ، ومعلوم أن كل زيادة في البناء يتبعها زيادة في المعنى ، وفي الرثاء ربما تكون التجربة الشعرية بحاجة ملحة إلى التضعيف للتعبير عن طاقة الحزن المتراكمة في الذات المبدعة ، تلك الطاقة التي تنبع من عاطفة شعرية متوقدة بالحرارة والقوة ، وقد نلمح هذا التأثير الصوتي في قول عبد الله الرشيد :

هَزَّ أَرْكَانَنَا الْمَصَابَ وَأَيَانَ      اصْطَبَارَ عِنْدَ اهْتِرَازِ الدَّعَائِمِ<sup>(١)</sup>  
فالكلمات ( هَزَّ ، أَيَانَ ، الدَّعَائِمِ ) قد اشتملت على تضعيف يعبر عن الموقف الشديد والمأساة الكبيرة إزاء موت الشيخ عبد العزيز بن باز - رحمه الله - والتضعيف بما يشتمل عليه من زيادة بنائية يتبعه زيادة معنوية تكشف قوة الموقف ، وقد تناغمت هذه الزيادة بتكوينها حروفا توازي الصوائت على نحو ما أوضحناه سابقا .. ؛ تناغمت مع ملمحين صوتيين آخرين ، أولهما وجود الزيادة في كلمات أخرى من البيت مثل

(١) مجلة الدعوة ، عبد الله الرشيد ، العدد (١٧٠٧) ، ٢٢/٥/١٤٢٠هـ ، ص ٦٢

(اصطبار) وثانيهما تكثف ورود حرف المد ( الألف ) ذلك الصوت الصائت القوي ، فأعطت هذه الأمور مجتمعة البيت إيحاء خاصا بمعناه المقصود ، وهي في أغلبها إيحاءات صوتية خالصة ، ولكن تتبعها آثار دلالية خاصة .

ويبرز التضعيف كذلك لدى حسن الزهراني في رثاء أمه فيقول :

متى سآراك يا أمي فشوقي إليك يؤز صبري عنك أزا

.....

.....

أعزى في مصاب فوق صبري يرز رماحه في الروح رزا  
أعزى في مصاب فوق صبري تفزله خلايا الهم فزا  
أعزى فيك يا أمي وعيني ترى الآمال وهي تجز جزا<sup>(١)</sup>

حيث يحتوي كل بيت على ما لا يقل عن ثلاث مفردات مضعفة ، وتنوع هذه الكلمات بين الأفعال والأسماء ، والتضعيف هنا قد أسهم بدوره الصوتي في تشكيل المعنى العزائي الصعب المنال ، ولعلنا لا نبالغ إذا قلنا بأن التضعيف قد أتى من وعي وإدراك مقصود ، ونلمح شيئا من هذا عند النظر في كلمتي ( الروح ، الهم ) حيث اختارهما الشاعر وعدل عما سواهما نحو ( القلب ، الجسم ) مع أن هذه الألفاظ قد تكون أنسب مما اختاره الشاعر ولاسيما الأخيرة منها ( الجسم ) ، فالتركيب اللغوي المعروف هو ( خلايا الجسم ) وليس ( خلايا الهم ) ، وهنا نلاحظ كيف أثر الشاعر الجانب الصوتي على الجانب الدلالي أو التركيبي ، وسيطر عليه هذا الجانب واجدا في إيقاعه وتنغيمه شيئا نفسيا يدغدغ شعوره النفسي الحزين .

(١) ريشة من جناح الذل : حسن الزهراني ، ( الباحة ، دار المنار للطباعة ) ، ( دت ) ، ص ٦٠ ، ٦١

## ٢- المستوى التركيبي

في هذا الجانب سنكون قد دخلنا إلى عالم الشعرية والتمايز الإبداعي في الخطاب الأدبي ، حيث إن المستويين الدلالي والصوتي قد لا تتجاوز وظيفتهما في غالب الأحوال مستوى الأفراد القائم على انتقاء اللفظ والاحتفاء به ، أما ما يلي ذلك من التركيب وتآلف الجمل وما يحدث بينهما من تواشج وتنافر فهو ما يتركز في هذا الجانب ، ويعد هذا ما تومئ إليه المقولة النقدية المشتهرة في تراثنا الأدبي ، حين قال الجاحظ (( المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي والبدوي والقروي والمدني ، وإنما الشأن في إقامة الوزن ، وتخير اللفظ ، وسهولة المخرج ، وكثرة الماء وفي صحة الطبع وجودة السبك ، فإنما الشعر صناعة وضرب من النسج وجنس من التصوير ))<sup>(١)</sup> ، فهذا القول يدل على وعي مبكر بقيمة التركيب اللغوي ، وتحليل مثل هذا النص التراثي سيكشف لنا كثيرا من التطور والريادة المتقدمة في نقدنا الأدبي ، وليس هذا النص متوحدا في مذهبه هذا بل إننا سنجد الكثير من الآراء المتعددة في هذا المجال .

والواقع أن عبقرية الشاعر وتآلقه الإبداعي كامنة في وصوله إلى التركيب المناسب الذي ساعد على إنتاج ما يريد من دلالات ، فيتحول هذا الوصول إلى جمالية يلاحظها المتلقي الواعي والناقد المتخصص فيتذوقان فنيتهما والإجادة فيها ، وفي هذا التركيب والتأليف لا تقتصر الإمكانيات المتاحة والعطاء الزاخر على تألق المبدع ومقدرته وعبقريته ولكن للغة المبدع فيها دور كبير في هذا المجال وذلك بإمكاناتها وقواعدها التي تمتد من خلالها عملية التأليف والتركيب أو تنحسر وتضيق ، وهنا نجد أن لغتنا العربية تتميز في هذا المجال حيث تكون أمام المبدع مساحة كبيرة من الحرية في

(١) الحيوان : الجاحظ ، تحقيق عبد السلام هارون ، ( القاهرة ، ١٩٣٨م ) ، ١٣١/٣ .



تعامله مع التراكيب ، فليس فيها ما يسمى بالترتيب الثابت الحتمي وإنما هناك مرونة كبيرة في التقديم والتأخير والحذف والاعتراض والأساليب العديدة .

( أ ) الجملة الشعرية

أول ما تجدر دراسته في المستوى التركيبي هو الجملة الشعرية ، وأول ما يستوقفنا فيها مسألة الطول والقصر ، حيث إن المبدع يجب عليه عدم إغفال هذه المسألة عند بناء تجربته الشعرية ، لأن قصر الجملة الشديد قد يقلل من جماليتها ويزيل بهاءها الفني وقد يخل بقيمتها الفنية المتعددة ؛ كما أن الطول المفرط قد يحدث فيها تشتيتاً لذهن المتلقي وقلقا قرائيا (( ويمكن القول إن معيار طول الجملة في العربية يميل إلى الجملة المتوسطة التي تتألف في الغالب - من لفظين إلى أربعة .. ))<sup>(١)</sup> ، ولكن هذا المقياس في طول الجملة الشعرية وقصرها ليس معياراً ثابتاً ، كما أن الأحكام النقدية في ذلك قد يصبح الخروج عليها جمالية إبداعية وتقنية فنية يوظفها الشاعر بوعي وقصد وأكثر ما يبرز هذا التوظيف في إطالة الجملة ، وذلك مثل قول محمد بن سليمان الشبل :

إن الخطوب وإن تعاضم رزوها	وطغت على النكبات والأرزاء
لتمر في أفق الحياة سريعة	وتروح بين سعادة وشقاء
ويلفها النسيان في هذا الوري	وتهون بين تجلد وعزاء
إلا مصابك إنه متجدد	لا ينتهي يا سيد الزعماء <sup>(٢)</sup>

فهذه الجملة الاستثنائية القائمة على مستثنى ( مصابك ) ومستثنى منه ( الخطوب ) وأداتها ( إلا ) نجدها تمتد امتداداً طويلاً جداً ويستطرد الشاعر في أثنائها فلا

(١) شعر أمل دنقل : د. فتحي أبو مراد ، ص ٨٩ .

(٢) إلى جنة الخلد يا فيصل : علي الصفراني ، ص ٣٤ .



يظهر المستثنى إلا في البيت الرابع ، والقارئ سيقى متحفزا ومنتظرا ذلك المستثنى من ابتداء البيت الأول ، وهذا الامتداد والطول يعكس امتداد المصيبة بفقد المراثي وعدم انتهائها ولذا نجد الشاعر كما ظهر عنده هذا الملمح على المستوى التركيبي فإنه يبرز على المستوى الدلالي فيذكر عدم انتهاء المصاب ( إلا مصابك إنه .. لا ينتهي ) ، وتتخلل المسافة الممتدة بين المستثنى والمستثنى منه العديد من الكلمات التي تعكس ما سوف يحدث من المصائب فيتم نسيانه والتجلد أمامه على حين يبقى هذا المصاب المطروق غير منسي أو عابر كغيره ، فنجد ( النكبات والأرزاء ، سعادة وشقاء ، تجلد وعزاء ) .. إلخ فامتداد الجملة إلى أسطر عديدة كأنه يريد امتداد المصاب مع تاريخ هذه الأمة الطويل .

أما نوع الجملة الشعرية فتتناوبه عدد من التقسيمات منها الاسمية والفعلية ، ومنها الخبرية والإنشائية ، وعند النظر في التقسيم الأول فإننا سنجد أن الجملة الاسمية يأتي بها المبدع في قصيدة الرثاء عند تصويره للحقائق الثابتة والمترسخة لحقيقة الموت والفناء أو الإيمان واليقين ، ومن نماذج ذلك قول حسين سرحان في رثاء نفسه :

وما للميت شيء من عزاء      وقد خلت البسيطة من حذاء  
وأمسى كل قلب محتويه      وينفسي طيفه فيما نفاه<sup>(١)</sup>

فالجملة الاسمية في أول البيتين توحى بعالم الصمت والسكون المرافق للموت ، والانهازام والعجز عن الفعل ، فأتت الجملة موحية بعالم الموت الذي راح يلاحق الشاعر ، كما صورت الجملة الاسمية بثباتها وقوتها ذلك الموت وحتمية مجيئه وعجز الإنسانية عن مواجهته أو مهادنته مهما بلغت من التطور والعلم .

(١) الطائر الغريب : حسين سرحان ، ص ١٤٧

وكذلك تبرز قيمة الجمل الاسمية في جانب تأبين الموتى وبيان فضائلهم ، حيث إن موقف الرائي في هذا الجانب أنه لا يصور تجربة حركية ، لكنه يصور تجربة وصفية مفرغة من الزمن والحركية ، جل همها أن توحى بحقيقة قادرة و مترسخة في وعي الشاعر ، والموت يصبح الفيصل في ذلك الثبات والدوام ، فالإنسان على ما مات عليه من الأفعال والصفات ولم يعد هناك مجال للتغير أو التحول في تلك الأشياء ، نلمح هذا في مثل قول غازي القصيبي راثيا أحد أقربائه :

ملكا عاش بلا تاج .. ولا جاء ..

غريبا مثل باقي الغرباء

ملكا يمشي على الأرض الهوينى

مثل باقي البسطاء

ملكا عاش فقيرا

وقنوعا مثل كل الفقراء

ثوبه رث ككل الفقراء

بيته رث ككل الفقراء

حظه من زخرف الأيام

حب .. وإخاء<sup>(١)</sup>

حيث تتركز وتتكاثر الجمل الاسمية التي تعبر عن حالة المرثي السامية بإنسانيتها وتواضعها وبعدها عن مظاهر التكبر والغطرسة مع إمكانية تحقيقها لها ، واستخدام الجمل الاسمية ليثبت تلك السمات والأوصاف في الشخصية الراحلة دون حدوث أي اضطراب أو تغير في سلوكها النبيل .

(١) يا فدى ناظريك : غازي القصيبي ، ص ١٠٦ .

أما الجملة الفعلية فعلى العكس من ذلك تأتي في أغلب أحوالها معبرة عن التغير والتحول ، وأكثر ما يحدث ذلك عند تصوير مفاجأة الموت وما تحدثه من تحول في سلوك الحياة الاجتماعية ، حيث يتحول الفرح إلى الحزن والهدوء إلى القلق والاضطراب ، ومثل هذا قول عبد الله الحميد :

ذهب النهار

ذبل الرحيق

غربت شمس الحب

غرقى بالأنين<sup>(١)</sup>

فالجملة الفعلية المتصدرة أسطر هذا النص تصور تحولا وتغيرا يحسه الشاعر نتيجة الحزن والآلام فالتغير الطارئ على الطبيعة يعكس التغير الطارئ على حياته . وعلى مستوى الإنشائية والخبرية تأتي الجمل الإنشائية في مجال التساؤل والقلق عاكسة الحيرة والذهول التي تنتاب الفاقدين والمتألمين نتيجة وقع المصائب وتفاقم المآسي ، ومن ذلك قول جاسم الصحيح :

هل نحن في سجن الزمان رهائن      أبدية وسنيننا القضيبان  
هل موتنا باب الحقيقة مغمض الـ      عني ما انفتحت له أجفان<sup>(٢)</sup>

أما الجمل الخبرية فتأتي عند وصف الأحداث وتعداد المآثر والمناقب للموتى وما كان في فلك تلك المجالات ، ومن نماذج تلك الجمل قول عبد الله بن خميس في رثاء الملك خالد بن عبد العزيز - رحمه الله - :

(١) ما لم تقله الخنساء : عبد الله الحميد ، ص ٢٦ .

(٢) أعشاش الملائكة : جاسم الصحيح ، ص ٣٥٧ .

تولى قيادة الشعب سبعا فما أتى      مريبا ولم يزو عنه لبيب  
يعادي ولكن في مخافة ربه      ويسبح في مرضاته ويؤوب  
وما مد يميناه الحصان لريبة      ولكن عليها من تقاه رقيب  
ويعرف أن الملك ظل مبارك      وأن خطوب النائبات تنوب<sup>(١)</sup>

حيث تصور الجمل الخبرة مناقب الملك وصفاته الإنسانية النبيلة التي كان يتمتع بها ، ودور الجمل هنا ووظيفتها الإثبات والتأكيد .

### ب ( التقديم والتأخير

يعد التقديم والتأخير من أهم ملامح المستوى التركيبي في الإبداع ، وتكمن أهميته في أنه انحراف عن قواعد ترتيب وتطابق الجملة كما وضعها النحاة أو علماء اللغة ، وهذا الخروج أو الانحراف لا يعد عيبا أو نقصا في الجملة إذا كان مقصودا أو موظفا لإنتاج الدلالة الشعرية ، ومن خلال رصد هذه الظاهرة في مادة الرثاء السعودي يلحظ أنها كانت ذات تردد كبير ، وقد كان لهذا التردد دور بالغ في إنتاج الدلالة ووجود القيمة الجمالية وتحقيقها ، ومن نماذج ذلك قول عبد الله بن خميس في رثاء الأمير أحمد السديري :

وإن لنا في دوحة مد أصلها      فروعا أبت أن تترك الجود أو تعرى  
سديرية عاش الندى في ظلاها      وأبقى لها في كل صالحة سفرا  
عزاء ولكن العزاء بهالك      إذا ذكرت أقوامه ربا أغرى<sup>(٢)</sup>

(١) الديوان الثاني : عبد الله بن خميس ، ص ٨٥

(٢) على ربي الإمامة : عبد الله بن خميس ، ص ٤٧٢

حيث آخر اسم ( إن ) وهو كلمة ( عزاء ) إلى البيت الثالث ، لأن العزاء يصور رحيل الفقيد ويؤكد مماته وهذا الأمر يبعث أحزان الشاعر ويوقظ إحساسه بمصيبته.. ولذا يؤخره محاولا التسلي وتعليل النفس ببقائه ووجوده ، وهذا التعليل يكون بوجود أسرة الفقيد لأبنائه وإخوانه ، ووجود هذه الأسرة بكرمها ومجدها يوحي بأشياء كثيرة تبعث في نفس الشاعر ما يعللها ويخفف من مصابها .

وقد يتم تأخير الفاعل وتقديم غيره عليه لأنه ليس بمكان أهمية لدى الشاعر أو لوجود ما يكون أكثر اهتماما واحتفاء لديه .. ومن ذلك قول ضياء الدين رجب في رثاء ابنه :

أحاط بي الشباب فلم أجده      حبيب القلب ما بين الشباب  
تخبر في التراب هوى دفيننا      وخلفني أعيش على التراب  
فهنا تقديم الجار والمجرور ( بي ) وتأخر الفاعل ( الشباب ) عن فعله ، ومعلوم أن المعيار النحوي يفيد بتوالي الفاعل لفعله ، ولكن الشاعر لما يحس به من ألم الفقد ومرارة الغياب قد خرق هذا المعيار ، فأخر ( الشباب ) لأنهم مهما أحاطوا به ومهما كثر عددهم فلن يكونوا محط تركيز دائرة الضوء ، بل إن الحضور سيكون لذلك الغائب ، أما هؤلاء الشباب فليسوا في هذه الإحاطة سوى مثير شعوري لطاقة كامنة من الأحزان والآلام ، وتتكشف قيمة هذا التركيب في الفعل الثاني ( أجده ) حيث يتقدم المفعول ويصبح ضمير متصل بالفعل وذلك لأهميته وعلو قيمته ، لأن هذا المفعول ( الضمير ) يعود على ذلك الابن المفقود .

وكما يكون للتقديم والتأخير دور في إبراز الأهمية والمكانة فقد يكون له دور في إجلال البعد الزمني والتعبير عن ذلك والإيحاء به ، ومثل هذا نجده في قول عبد الله بن سالم الحميد في رثاء الشيخ عبد العزيز بن باز - رحمه الله - :



وتفجعنا بفقدك ذكريات تلوح بها خلائق لن تعودا<sup>(١)</sup>  
 حيث تقدم الجار والمجرور على الفاعل ( ذكريات ) لأن هذه الذكريات قد  
 أصبحت شيئا بعيدا وخيالا شاردا ، أما الجار والمجرور ( بفقدك ) فهو حديث الساعة  
 والمصيبة الطارئة المؤلمة ، كما أنها لشدتها وقوتها ( بفقدك ) قد تقدمت على الذكريات  
 بما تحمله من بهجة وأفراح ، والموقف الرثائي يتغلب فيه دائما الحزن على الفرح ؛ كما  
 يكون الأول أدعى وأقرب في هذا المجال لوجود التناسب الحسي والمعنوي بينه وبين  
 الرثاء ، ومن هنا كان الفقد متقدما والذكريات متأخرة مع أنها الفاعل للفعل  
 ( تفجعنا ) .

وقريب من هذا قول عبد الله الرشيد في رثاء ابن عمه :

يمر علي طيفك كل حين مرور الغيم في الأفق الفساح  
 ويسم لي فأسمع من بعيد همهم من حديثك والمزاح<sup>(٢)</sup>  
 وفي هذا النموذج نجد إفصاحا دلاليا عما أشرنا إليه سابقا من دور التقديم  
 والتأخير في تحديد المسار الزمني ، حيث يبرز هذا في البيت الثاني ، وتحديدًا في قوله  
 ( من بعيد ) حين تقدم الجار والمجرور على المفعول به ( همهم ) وذلك لبعده هذه  
 الهمهم ، وقد يكون بعدا معنويا وهو الأقرب من ناحية المعنى ، وتقدم الجار والمجرور  
 على المفعول به وجاء متضمنًا الدلالة على البعدية لفظًا ومعنى ، ويبرز التأخير كذلك  
 في البيت الأول حين يتأخر الفاعل ( طيفك ) ويتقدم الجار والمجرور لأن هذا الطيف  
 لذلك الشخص البعيد ، والبعد هنا ليس بعدا عن النفس والشعور ولكنه ابتعاد  
 واستحالة الحديث معه والالتقاء به .

(١) ما لم تقله الخنساء : عبد الله سالم الحميد ، ص ١٩ .

(٢) خاتمة البروق : عبد الله الرشيد ص ١٠٢ .

وكما تم التصريح بلفظ البعد عند الرشيد فإنه يسيطر على المعنى بكامله عند جاسم الصحيح في رثاء الفدائية الفلسطينية (آيات الأخرس) :

حدّق الدهر

فألفى ( خولة ) تبعث للأجيال من حفرتها إحدى الرسائل :

مهرة قادمة من ساحة اليرموك<sup>(١)</sup>

فالجملّة ( تبعث للأجيال .. إحدى ) قد تقدم فيها الجار والمجرور لأن في تقديمه تكثيف بالإيحاء ولما يشكّله من مركز جمالي ودلالي لافت في القصيدة ، حيث يستدعي الشاعر لحظة تراثية بالغة الإيحاء بواقع تلك الفتاة الفدائية ، ويتأخر المفعول به ( إحدى الرسائل ) لما يضربه في عمق البعد ، حيث إن الرسالة قادمة من معركة اليرموك الشهيرة في زمنها المعلوم ، وبعدها يوحى بالبعد الزمني الذي ظلت تعبّره هذه الرسالة حتى وصلت إلى الزمن المعاصر ، ويتضافر مع هذه الجمالية التركيبية في تأخير المفعول به جمالية أخرى تبرز في حضور اسم الأنموذج القديم أو التراثي ( خولة ) وكان في ذلك تأكيد على قوة الشبه بين ذلك الأنموذج والأنموذج المعاصر ( آيات الأخرس ) .

### ج - الاعتراض

لقد التفت علماء اللغة القدماء إلى الجملة الاعتراضية وقيمتها فبينوا أهميتها ودورها في تركيب الجملة ، وقد عدّ بعضهم الاعتراض حشوا يتم الكلام بدونه ، وتراوحت آراؤهم فيه بين مكبر لأهميته ومقلّل لها ، وواقع الحال أن الجملة الاعتراضية جسد غريب يدخل في جسم الجملة الأساسية بغرض خلخلة التسلسل الطبيعي لدلالة تلك الجملة ، ومع أن هذا واقع الاعتراض في التركيب اللغوي إلا أن

(١) نجيب الأبيدية : جاسم الصحيح ، ص ١٣٦ .

هناك من يشدد على أهميته ودوره في تحويل مسار دلالة الجملة الأصلية ، أو كشف بعض جوانب الغموض فيها بل قد يتعاضد دور الاعتراض فيصبح ذا أهمية أكبر من الجملة الأصلية .. ، ويقول محمد مفتاح معرفا الجملة الاعتراضية : (( هي جملة صغرى تتخلل جملة كبرى على جهة التأكيد . والمهم عندنا . أن الاعتراض سواء كان متخللا جملة كبرى أم لم يتخللها أكان جملة صغرى أم كلمة فإنه يقصد به التوكيد وتوضيح المعنى ، بل يكون المعترض هو بؤرة التعبير ))<sup>(١)</sup> ، وعليه فإن الاعتراض قد لا يكون زائدا أو فضلا يمكن حذفها بسهولة ، وإنما يكون ذا حضور فعال وتكنيكا فنيا له جماله الملحوظ عند المبدع المتألق .. ومن نماذج ذلك قول أحمد الصالح في رثاء الشيخ ابن باز - رحمه الله - :

وداعا - يا حبيب الناس - إنا بفقدك نسأل الله الثوابا<sup>(٢)</sup>  
فهنا الجملة الاعتراضية ( يا حبيب الناس ) قد أتت لبيان قيمة ذلك المودع ومنزلته ، حيث إن الوداع تزداد لوعته ويعظم تأثيره حينما يكون للحبيب ، والحبيب هنا قد أتى مضافا إلى الناس ، فهو حبيب الجميع ، ليكون ذلك الوداع مأساة إنسانية كبيرة ولوعة قد اختلجت في قلوب الجميع ، وهنا يصبح للاعتراض قيمة دلالية كبيرة يتضاعف من خلالها الوداع ويتفاقم حجم معاناته .

وقد يكون للاعتراض جمالية تتعلق بالمعنى العام للجملة التي يرد فيها وذلك كقول سلطنة السديري في رثاء أخيها :

ليتني يا نايف الغالي

تلقيت - فداء لك - سهمك<sup>(٣)</sup>

(١) في سيمياء الشعر القديم : محمد مفتاح ، ( الدار البيضاء ، دار الثقافة للنشر ، ١٩٨٢م ) ، ص ٦٣ .

(٢) عيون المراثي البازية : سليمان العثيم وفهد الجوعي ، ص ٧٥ .

(٣) على مشارف القلب : سلطنة السديري ، ص ٧٩ .

فالمعنى هنا يقوم على قيام الأخت بافتداء أخيها وذلك باعتراض سهم الموت الموجه إليه ، والجملة المعترضة ( فداء لك ) وقعت بين تاء الفاعل العائدة على الشاعرة والسهم ( الموت ) ، فكأنها بذلك تريد اعتراض ذلك السهم والحيلولة بينه وبين روح أخيها الغالي مفتدية ذلك الأخ باعتراضها لهذا السهم ، ومن التقنيات اللغوية المميزة في هذا النص هو تقدم تاء الفاعل ( ضمير الأخت ) وتأخر كاف المخاطب ( ضمير المرثي ) للتأكيد على معنى الافتداء وإصرار الأخت على التقدم به إضافة إلى استخدام مدلول التمني ( ليتني ) لاقتناع الشاعرة باستحالة ذلك ولكنه - على الأقل - يبقى وفاء وإخلاصاً في الحب والود لذلك الشقيق الراحل .

وأحيانا قد يأتي الاعتراض لإيجاد عمق دلالي مهم في بناء النص وتحقيق رقيه الفني والمعنوي ، بحيث لو تم إبعاد ذلك الاعتراض لأصاب الجملة شيء من الاضطراب أو لفقدت شيئاً من جمالها وشاعريتها ؛ ونجد هذا متحققاً في إحدى قصائد الشاعر عبد الله الرشيد حيث يقول :

وأفصح - صامتا - والصمت بوح يهون إزاءه لجب التلاحي

.....

.....

ومن لم يغد في ركب المنايا سيمشي - راغما - عند الرواح<sup>(١)</sup>  
ففي البيت الأول جاء الاعتراض ( صامتا ) ليكون بؤرة الدلالة في البيت ، حيث إن حال المرثي الصامت له دور كبير في تكثيف معنى الحزن والإحساس بغياب وابتعاد ذلك المرثي ، فالبيت كان - ابتداء - يحمل معنى الإفصاح الذي تؤصله الجملة الفعلية ( أفصح ) ثم جاء الاعتراض ليحول تلك الدلالة وينتقل بها إلى ما يقابلها وهو الصمت ؛ وهنا يتحول البيت بأكمله فتأتي بعد الاعتراض الجملة الاسمية

(١) خاتمة البروق : عبد الله بن سليم الرشيد ، ص ١٠٣ ، ١٠٤ .

(الصمت بوح) استئنافاً قد انبثق من ذلك الاعتراض وشعر بأهميته ولعل في مجيء هذه الجملة متجانسة مع الاعتراض ما يزيد من التأكيد على ذلك الانبثاق ، أما البيت الثاني فقد جاء الاعتراض ( راغما ) لتعميق معنى البيت المتمثل في حتمية موت جميع البشر وتأكيد فنائهم ، وقد جاء هذا التعميق من خلال رغبة هذا الفناء وأن الإنسان لا حيلة له في ذلك ولا اختيار ، وهذا الإلماح إضافة قد أتى بها الاعتراض لتعميق المعنى الأصلي وتضيف إليه ما يؤكد ويقويه .

وكما أن للاعتراض قيمة في تقوية المعنى والإضافة إليه أو الخروج عليه فإن له دوراً في تحديد المعنى وتشكيل إطاره الزمكاني ، ومن هذا الاعتراض ما نجده لدى حسين العروي في إحدى مراثيه :

زمانى ريعى ، أكاتب شاطئا      غرير التثني ، شائق الموج مجهدا  
ألون فجرا غامضا يستفزني      لأقطف - آن الشعر - لحنا مفقدا<sup>(١)</sup>

فالاعتراض ( آن الشعر ) قد أبان زمن الجملة الفعلية ( لأقطف لحنا ) كما أنه قد تضافر دلالياً مع ذلك المقتطف المقصود ، لأن الفعل في الجملة مجازي ، وهنا ساهم الاعتراض في تأصيل الصورة وتكثيف جمالياتها ، ويبدو أن التركيز على العامل الزمني هم يحاول السيطرة على الرؤية في النص ، نلاحظ هذا في ( زمانى ريعى ، ألون فجرا ) ثم أخيراً جملة الاعتراض ( أن الشعر ) .

ومثل حسين العروي نجد جاسم الصحيح وقد أتى عنده الاعتراض في رثاء ذاته ليرز العامل الزمني ويركز عليه قائلاً :

(١) الأعمال الشعرية الكاملة : حسين العروي ، ٢٠٩/١



مدني بالأمان فالعالم الآن مرايا مصقولة باكتئاب  
وأنا الآهة التي - ذات يوم - أفلتت من جوانح السياب<sup>(١)</sup>  
حيث أبان الاعتراض وقت تلك الآهة التي يحاول الشاعر إفرادها وتوحيدها في  
سياقها المضموني المطروق .

### د- الحذف

والواقع أن هذه الظاهرة مع تقدم تأصيلها والحديث عنها في نقدنا التراثي إلا  
أنها في العصر الحديث يجب أن تعار أهمية خاصة وما ذلك إلا لما تذهب إليه الدراسات  
النقدية من ذم التقريرية والخطابية الشغف بتكوين النص المركب أو المحتاج إلى مزيد  
تأمل واستقراء من المتلقي كي يفهم محتواه ، ويتذوق جماليته ، والحذف بطبيعته يكون  
لدى المتلقي ذلك التأمل والبحث عن المحذوف ومحاولة استكناه جمالية حذفه في  
موضعه الموجود فيه ، وهنا تصبح هذه النظرة إلى الحذف وقيمه قد أضافت مهمة أكد  
وشكلت احتفاء أكثر فلم تعد النظرة إلى قيمة الحذف مقتصرة على عامل الإيجاز  
والتكثيف وطرح ما يعوق عملية الاتصال .. ، وفي قصيدة الرثاء تراثية أم معاصرة  
سنجد أن الحذف أبلغ ما يكون عند نداء الميت ، ومعلوم أن هذا الأسلوب (نداء  
الميت) من أكثر أساليب الرثاء وأغزرها ورودا في المراثي ، بل قل أن تخلو قصيدة منه ،  
ولعل العلة في هذا تعود إلى حاجة الرائي إلى استشعار القرب الشديد بين المنادي  
والمنادى ، فكأن الإنسان يخاطب نفسه وهنا يصبح حذف أداة النداء موحيا بالود  
والحميمية ، كما يقول على الشهراني :

(١) رقصة عرفانية : جاسم الصحيح ، ط ٢ ، (بيروت ، دار الكنوز الأدبية ، ١٤٢٣هـ) ، ص ٤٠ .

## نجيّ البيان .. وخذن الشجن

لك الله من راحل ما توانى<sup>(١)</sup>

والمنادى هنا قد جاء مضافا ، وقد حمل المنادى وصفا يقوم بتأبين الميت وهو الشاعر حمد الحجي - رحمه الله - ، ونظرا لاقترب الشاعر الراثي من صديقه المرثي فقد حذف أداة النداء ليعبر الحذف عن مدى الاقتراب والمودة بينهما ، ومعلوم أن النداء في وضعه اللغوي إنما يكون في الأصل للشيء البعيد ، ومن قواعد النحو عدم جواز حذف أداة النداء إذا كان المنادى بعيدا<sup>(٢)</sup> ، ولعل في حذفها هنا تأكيد للإحساس بعدم ابتعاد المرثي وشدة اقترابه ، مع أن المفترض أن يكون المرثي بعيدا بعد موته ، فالموت هو في الحقيقة لحظة الفراق والابتعاد النهائي ، وهنا يصبح هذا الحذف - بدلالته السابقة - ثورة على واقع هذه اللحظة ورفضاً لوطأتها الشديدة على نفس الفاقدة حالة الإحساس الأول بها ، كما أن المنادى في واقعه صفة قد حذف موصوفها ، ف (نجيّ البيان) صفة حذف موصوفها وهو الفقيد أو الشاعر الراحل ، وجمالية هذه الصفة أنها توصل دلالة البقاء والقرب ، حيث إن الشاعر وإن فارق الحياة سوف يبقى بشعره وما يحمله من مضامين الشجن والبؤس .. سوف يبقى نجيا للبيان وخذنا للشجن .

أما غازي القصيبي فإنه عند حذف أداة النداء يصريح بالمنادى ويذكره باسمه فيقول في رثاء نزار قباني :

نزار أرف إليك الخبر

لقد أعلنوها وفاة العرب<sup>(٣)</sup>

(١) من نبع الحياة : على الشهراني ، ص ١٣٨

(٢) الأساليب الإنشائية : عبد السلام هارون ، ط ٢ ، ١٩٨٥ م ، (دم) ، ص ٦٣

(٣) للشهداء : غازي القصيبي ، ص ٢٨

وهذه القصيدة قد تحول فيها الشاعر من رثاء نزار إلى رثاء حال الأمة والتطرق لواقعها وقضاياها المعاصرة، وهنا يصبح الحذف لأداة النداء متضافرا مع دلالة ( وفاة العرب ) وإعلان هذه الوفاة، فكأن هذا الحذف قد انعكس من حذف فاعلية الأمة العربية وغيابها الفعلي عن قضاياها وتأخرها عن تحقيق رسالتها في الوجود، والتصريح بـ ( نزار ) دون وضع ما يصفه أو يرمز إليه ليكون هذا التصريح متباينا مع حذف فاعلية العرب وتهميش دورهم، فالتصريح بالميت الراحل قد كون مفارقة تصويرية مع وفاة العرب .

وقريب من هذا الحذف في دلالاته ما نجده لدى حسين العروي في رثاء سارة العتيبة التي قتلها الجيش العراقي أثناء غزو الكويت :

إذا القوم قالوا .. ؟ لم يكن \_ ثم \_ غيرنا شهامة بيد تسفح القوم سجدا  
فقد حذف العبارة التراثية ( من فتى ) لأن تلك الدلالة قد أصبحت غائبة وبعيدة في الزمن المعاصر ، كما أن تلك الفتاة بشجاعتها وبيسالتها وما قامت به قد أدت دور الفتى المنتظر فيصبح حذف ( من فتى ) رمزا لوجود وحضور الفتاة (البديل)، ولذا نجد النص يستوفي هذا المعنى حيث يتبع الحذف نفي وجود غير تلك الفتاة ( لم يكن - ثم - غيرنا ) ، فالمرأة هنا تحاول إثبات دورها وتغيب ندها (الفتى) لأنها محل ضعف وعجز في واقعها أمام واقع الرجال ، ولكن هذه المرأة قد أثبتت خطأ هذا التصور السائد أو المعمم في فعلها وقولها .

وقد يأتي الحذف للدلالة على عدم التأكد وخصوصا في العمليات الحسابية والتاريخية وما تحتاجه تلك الأشياء من دقة النقل ، وفي مثل هذا النوع من الحذف لا تكمن الجمالية في الحذف وحده دون أن يكون له إلماحات أخرى .. ، ومن ذلك قول عبد العزيز العجلان :

ومغن راح يروي شجنه  
يسفح الآه على غير هوى  
ويلوك الذكريات الواهنة :

منذ .. ؟ لا أذكر تاهت سنة إثر سنة <sup>(١)</sup>

فالمحذوف هنا المدلول الزمني ، وحذفه يعكس إحياء بعدم قدرة الشاعر على معرفة دقيقة لذلك الزمن وتحديدده ، وفي هذا ما ينقل مدى معاناته وقلقه ، التي جعلته ذاهل الحس منشغل البال ، كما أن الحذف يعطي المتلقي مجالا واسعا من التفكير والتصورات في تلك الفترة الزمانية إضافة إلى أنه يعمق تأثير الزمن وعدم شعور الإنسان بالزمن الماضي كشعوره بالحاضر .

### التناص

التناص من المصطلحات الرائجة في النقد الحديث ، ولكنه ومع رواجه لا يزال من المصطلحات غير المستقرة التي ما زال الخلاف حول مفهومها وحدودها دائرا بين الباحثين والنقاد ، فهو عند بعضهم مصطلح يشير إلى ( الفاعلية المتبادلة بين النصوص ، فيؤكد مفهومه عدم انغلاق النص على نفسه وانفتاحه على غيره من النصوص ، وذلك على أساس مبدأ مؤداه أن كل نص يتضمن وفرة من نصوص مغايرة يمثّلها ويحولها بقدر ما يتحول ويتحدد بها على مستويات متعددة ) <sup>(٢)</sup> ، وبعضهم يرى أن (( مجرد دخول سطر غريب في نص ما من لغة مغايرة حتى ولو لم يفهمه القارئ - يعد إشارة

(١) أشياء من ذات الليل : عبد العزيز العجلان ، ص ٥٥ .

(٢) عصر البنيوية : أدith كيلرزويل ، تركمة ( جابر عصفور ) ، ( بغداد ، دار آفاق عربية ، ١٩٨٥م )

ضمن نظام إشاري آخر أتاح فيه الشاعر لنفسه استعمال جمل وإشارات من لغات غريبة ويقرأ السطر في هذه الحالة لا كجملة وإنما كعلامة ، كأداة للتغريب ولكسر تدفق القصيدة وكإيحاء بأن ثمة عوالم مغلقة على القارئ والشاعر معا .. وفي هذه الحالة تنجح القصيدة في استيعاب هذا النص الغريب الواقع في مجالها التناصي فحسب ولكنها تدمره أيضا كشرط لتحقيق نجاحها ، وهذا الجانب الصراعي الحاد جزء أساسي من آليات التناص<sup>(١)</sup> ، وعلى هذا فإن التناص حينما يقوم باستدعاء تلك النصوص الغائبة يقوم بتكوين شفرة خاصة يمكننا وجودها من فهم النص الذي نتعامل معه وفض مغاليق نظامه الدلالي ، فهو بالتالي من أهم الوسائل التواصلية ، والخطاب الذي لا يتناص مع غيره من الخطابات السابقة يعد خطابا أحادي القيمة أما الخطاب الذي يقوم باستحضار النصوص أو الخطابات السابقة عليه بشكل صريح نسميه خطابا متعدد القيم<sup>(٢)</sup> ، وقد عرف التناص تراثنا النقدي في عمليتي التضمن والاقتراس ، وفي مجال آخر عرف بالسرقات الأدبية .. إلخ ، أما النقد المعاصر فقد تجاوز هذه التسمية ونظر إلى التناص بمفهومه الشامل وعده أحد المصادر الأساسية البالغة الأهمية في تكوين نظام الشعر الحديث ، وحيث إن الرثاء في الشعر السعودي المعاصر يعايش هذه الاتجاهات النقدية فقد برز فيه التناص عبر مجالات عدة ، من أبرزها التناص القرآني والتناص التاريخي ، والتناص الأدبي ، والتناص الشعبي ، وقد كان أجلى هذه الأنواع التناص مع القرآن الكريم ، وذلك لما تحتويه نصوصه من المعاني التي تتناسب مع الموقف الرثائي بصورة مباشرة ، مثل الآيات التي تتحدث عن الموت وتبين حتميته على البشر أو آيات القضاء والقدر وما يبعث هذان النوعان من معاني اليقين والرضى ، وتقابلهما الآيات التي تبين

(١) التناص وإشارات العمل الأدبي : صبري حافظ ، ص ٢٤ .

(٢) انظر : الخطاب الشعري عند محمد عفيفي مطر : عبد السلام سلام ، ص ٢٣٠ .



ما أعده الله للمؤمنين من النعيم والخلود وكذلك الآيات التي ترغب في الدار الآخرة وتزهد في الدنيا ونعيمها الزائل .. إلخ ، وقد تعددت أنماط ذلك التناص فهناك من يورد الآية القرآنية بنصها دون تحوير وهناك من يشير إليها بالمعنى أو اللفظ ، وهناك من يقلد الصياغة القرآنية وغير ذلك من الأنماط الأخرى ، ومن هذا التناص قول علي النعمي في رثاء ركاب الطائرة المحترقة :

تلتقاهم الملائكة الأطهار في موكب جليل مهاب

بالبشارات من إله كريم وعلى رفرف عزيز الجناح

يتساقون من رحيق شرابا ختمه المسك من ألد الشراب

في رحاب الفردوس ، حيث النعيم الحق .. طوبى لهم وحسن مآب<sup>(١)</sup>

فقد تكثف التناص مع القرآن الكريم في هذا المقطع تكثفا أخذ السيطرة التامة على فكرة الشاعر المرادة ، نلاحظ ذلك في ( تلتقاهم الملائكة ، على رفرف ، ختمه المسك ، طوبى لهم وحسن مآب ) حيث التناص مع العديد من الآيات القرآنية التي تبين مآل عباد الله من الشهداء والصالحين وسائر المؤمنين ، وما يجدونه من النعيم والثواب ، وقد أعطى هذا التناص فكرة الشاعر صفة القوة والجزالة وجعل المعنى أكثر إقناعا وتيقنا ، فاستحال النص في هذه الخاتمة من بكاء وتصوير للمأساة إلى استبشار وثقة بالله ، ليكون في ذلك أكبر العزاء لأهالي المتوفين في هذا الحادث الأليم .

وفي هذا التناص نلمح نقلا لبعض الآيات بنصها مثل ( تلتقاهم الملائكة ، طوبى لهم وحسن مآب ) ولكننا قد نجد نوعا آخر من التناص الذي لا ينقل الآية بنصها ولكنه يقتبس بعض مفرداتها أو يحورها .. ومن ذلك قول الغزاوي في رثاء فؤاد الخطيب :

(١) النغم الحزين : علي النعمي ، ص ١٠٨ .

آه وآه وما أدري أمن كبد      مقروحة أم هي ( ) مضطربا ؟  
 أكاد أبلغ أسباب السماء بها      تضربا وطباق الأرض مرتطبا <sup>(١)</sup>  
 ففي البيت الأخير تناص مع قول الله \_ عز وجل \_ عن فرعون : ﴿ وَقَالَ فِرْعَوْنُ  
 يَأْتِيهَا الْمَلَأُ مَا عَلِمْتُ لَكُم مِّنْ إِلَهِ غَيْرِي فَأَوْقِدْ لِي يَنْهَمُنُّ عَلَى الطِّينِ فَأَجْعَلَ لِي  
 صَرْحًا لَّعَلِّي أَطَّلِعُ إِلَى إِلَهِ مُوسَى وَإِنِّي لَأَظُنُّهُ مِنَ الْكَاذِبِينَ ﴾ <sup>(٢)</sup> ، ويشتمل  
 هذا التناص على جمالية معنوية تقوم على المفارقة بين الطاغية الكافر بالله والمؤمن  
 الخاضع لله حينما يطلب الأول بلوغ أسباب السماوات تكبرا وعلوا على حين يفعل  
 الثاني ذلك تضربا لله وخشية منه .

وأحيانا قد يكون التناص بالإشارة إلى معنى الآية القرآنية ، وعندما تستدعي  
 هذه الإشارة شيئا من مزيد الإيضاح والبيان فإن الشاعر قد يلح إلى ذلك بأي وسيلة  
 .. ومن هذا قول محمد بن حسين في رثاء صاحب السمو الملكي الأمير فهد بن سلمان :

نذكر سلمان وإن كان ذاكرا      فتذكر أصحاب اليقين سليم  
 به أمر الله النبي محمدا      بذارية فيها الكلام حكيم <sup>(٣)</sup>  
 ثم يشير الشاعر في الهامش إلى المقصود بذارية فيقول : (( ذلك قول الله تبارك  
 وتعالى : ﴿ وَذَكَرْ فَإِنَّ الذِّكْرَى نَنْفَعُ الْمُؤْمِنِينَ ﴾ <sup>(٤)</sup> )) <sup>(٥)</sup> ، وقد تكون هذه  
 الإشارة راجعة إلى استخدام الشاعر لفظة ( ذارية ) وهي مفرد ذاريات حينما جعلها

(١) مجلة المنهل : أحمد الغزاوي ، العدد (٩) ذو القعدة ١٣٧٦ ص ٥٥٠ .

(٢) سورة القصص ، آية ٣٨ .

(٣) الديوان المخطوط ، ( هوامش الذات ) .

(٤) سورة الذاريات ، آية ٥٥ .

(٥) الديوان المخطوط ( هوامش الذات ) .

اسما أو وصفا لتلك الآية ، وقد تكون هذه التسمية غير واردة في غير قاموس الشاعر - أعني إطلاقها على الآية - ولكنه أثره لما فيه من ترميز واضح إلى اسم السورة المرادة بسبب تشابه الصيغ بين المفرد والجمع .

وقد لا يشتمل التناص على أي إشارة لفظة أو علامة كتابية ومثل هذا النوع لا يمكن وضعه تحت الضوابط والحدود وقد يتوسع فيه ، ولعل من أمثلته قول حفيظ الدوسري :

غَرَبُوا ..

أو شرقوا ..

سوف تموتون جميعا

هكذا ..

قدّر خلاق البرية <sup>(١)</sup>

فهذا النص يحدث تناصا في المعنى مع الآيتين القرآنتين ﴿ الَّذِينَ صَبَرُوا

وَعَلَىٰ رَبِّهِمْ يَتَوَكَّلُونَ ﴾ <sup>(٢)</sup> ، ﴿ أَيْنَمَا تَكُونُوا يُدْرِكْكُمُ الْمَوْتُ وَلَوْ كُنْتُمْ فِي بُرُوجٍ مُّشِيدَةٍ

﴿ ٧٨ ﴾ <sup>(٣)</sup> .. وغيرها من الآيات القرآنية التي تشابهها في التأكيد على حتمية الموت

ووقوعه على جميع البشر ، وقد يكون الذي ألجأ الشاعر إلى هذا التناص هو كثرة

الآيات في هذا المعنى ، وهذه الكثرة أوقفته حائرا في التناص الواضح أو المتضمن لشيء

من الآية ، ومن هنا فقد أثر أن يكون تناصا معنويا لا يحمل أي إشارة دلالية أو علامة

أيقونية .

(١) قحط المحبة : حفيظ الدوسري ، ص ٦٣

(٢) سورة العنكبوت ، آية ٥٧

(٣) سورة النساء ، آية ٧٨

ومن نماذج التناص القرآني - أيضا - تقليد الصياغة القرآنية ، وذلك كقول  
عبدالرحمن العبد الكريم في رثاء والده :

كما تنال ثمار سعيك راكبا      موجا تشابهه الجبال يروع  
من فوقه موج عليه سحاب      والليل داج والبروق تشعشع<sup>(١)</sup>

ففي هذه الصياغة تشابه مع الصياغة في الآية الكريمة : ﴿أَوْ كَظُلُمْتِ فِي بَحْرٍ  
لِّجَنِّي يَغَشِّيهِ مَوْجٌ مِّنْ فَوْقِهِ، مَوْجٌ مِّنْ فَوْقِهِ، سَحَابٌ ظُلُمْتُ بَعْضُهَا فَوْقَ بَعْضٍ إِذَا أَخْرَجَ  
يَكْدُهُ، لَمْ يَكْدِ بِرَنِّهَا وَمَنْ لَّمْ يَجْعَلِ اللَّهُ لَهُ نُورًا فَمَا لَهُ مِن نُّورٍ ﴿٤٠﴾﴾<sup>(٢)</sup> .

ويلي التناص القرآني في حضوره وأهميته التناص الأدبي ، حيث إن الموروث  
الأدبي ، بمعناه الشامل ، يعد أحد المصادر الأساسية لتكوين لغة الشاعر الحديث ،  
فالأدب بمعطياته العديدة جزء من تكوين الأمة وتاريخها ووجودها ، وهذا الموروث  
الأدبي لا يمكن تجاهله أو التغاضي عنه إذا أراد الشاعر لأدبه ولغته النمو والامتداد  
والتطور ، ولا يخلو أي شعر عظيم في أدب أية أمة من الأمم من هذه الرابطة التي تشد  
الشاعر إلى أجداده الشعراء ، وقصيدة الرثاء في الشعر السعودي المعاصر مهما حاول  
مبدعها التفرد بها والخصوصية الإبداعية ؛ فإنها ستبقى مشدودة إلى جذورها التراثية  
السائرة في مستويين متوازيين أولهما شكلي وثانيهما معنوي ، وأكثر ما يبرز هذا  
التعلق المعارضات ، ثم يليه الاقتباس والتضمين ، ونلمح نماذج هذا التناص في قول  
أحمد جمال في رثاء أحد العلماء :

أصمّ بك الناعي وإن كان أسمعا      وأخرس أنفاسا وإن كان أدمعا

.....

.....

(١) خلجات قلب : عبدالرحمن العبد الكريم ، ص ٧٠ .

(٢) سورة النور ، آية ٤٠ .



فقل لي وللقوم الحزانى عزاءكم على أن ريع الفضل قد بات بلقعا<sup>(١)</sup>  
وقد تنبه إلى عنصر المعارضة في هذه القصيدة أحد النقاد الذين تناولوا الشعر  
السعودي بالرصد والدراسة فقال : (( عمد الشاعر إلى مطلع قصيدة أبي تمام في رثاء  
محمد بن حميد التي يقول فيها :

أصم بك الناعي وإن كان أسمعا وأصبح مغنى الجود بعدك بلقعا  
وأخذ الشطر الأول من هذا البيت لينظم على منواله قصيدة رثاء ، وكان بهذا  
التضمنين يكسب سمة من سمات التقليد ، فالتضمنين سلم العاجزين ووجهة  
المتشاعرين مهما كان تبريزه ، لأن الشاعر ذا الأصالة ليس بحاجة إلى النموذج يفتح له  
الطريق .. ))<sup>(٢)</sup> ، ونحن قد لا نتفق مع هذا الناقد في نظرتة السلبية إلى فن المعارضات  
فقد (( صارت المعارضة فنا شعريا يتبارى فيه النابهون ، ويتسابق فيه ميدانه المجلون ،  
لأنهم يرونه معرضا لقدراتهم ، وشاهدا على غزارة ينابيع ملكاتهم ، وأسطع برهان  
على تفوقهم وسبقهم ، وهل أدل على ذلك من أن يتنافس الفحول في ميدانها ؟  
وغرس أدواح أفكارهم على شطآنها ؟ ينافسون بباسقها غرائس السابقين ، ويلقحون  
بها ملكات اللاحقين ، تخصب بها رياض الأدب ، وتفيض بمائها حياض الطلب ،  
فأبياتها فرائد ، وقصائدها قلائد ، جاءت بمثل روائع شوقي والبارودي وابن عثيمين  
وأمثال هؤلاء كثير ))<sup>(٣)</sup> .

ومن نماذج المعارضات الرائعة مرثية لمحمود عارف قد أنشأها في رثاء صديقه  
الشاعر ( أحمد القنديل ) حيث عارض فيها قصيدة أحمد شوقي في رثاء حافظ

(١) الطلائع : أحمد جمال ، ط ١ ، ( القاهرة ، دار الكتاب العربي ، ١٩٤٧م ) ، ص ٣٧ .

(٢) الشعر الحديث في الحجاز : عبد الرحيم أبو بكر ، ( الرياض ، دار المريخ ) ، ( د.ت ) ص ٢٢٢ .

(٣) المعارضات في الشعر العربي : محمد بن حسين ، ط ٢ ، ( الرياض ، دار عبد العزيز آل حسين للنشر

والتوزيع ، ١٤٢١هـ ) ص ٩٧ .



إبراهيم ، وقد ختم محمود عارف قصيدته بيت شوقي الشهير :

قد كنت أوثر أن تقول رثائي يا منصف الموتى من الأحياء<sup>(١)</sup>  
وتبرز تقنية المعارضة في جعل هذا البيت خاتمة للمرثية على حين ورد في  
القصيدة المعارضة مطلقا ، لتكون هذه الخاتمة عاكسة معنى الحب الصادق والوفاء  
المخلص للصديق الراحل ، حيث تبقى محاولة اقتداء الراحل أمنية عقيمة في نفس  
الشاعر إلى الأبد ، حين أصبح وقوعها من المحال ولكنها قد تركت لوعة صادقة وحزنا  
عميقا لدى ذلك الصديق الوفي ، وكما أن حافظ إبراهيم قد حفل ديوانه بالعديد من  
المراثي الزاخرة التي تتجاوز ما يزيد على ربع الديوان ، فكذلك نجد أن ديوان أحمد  
قنديل ( الأصداف ) قد شغل فيه الرثاء ما يزيد على نصف الديوان ، ومن هنا فقد كان  
جميلا التفات الشاعرين ( شوقي ومحمود عارف ) إلى هذا المعنى ( منصف الموتى من  
الأحياء ) والذي كشفه وخلد قصيدته الشطر الثاني من بيت التناص .

وقد حفل الرثاء السعودي بالكثير من هذه المعارضات التي قد لا يتأتى حصرها  
ولكن لعل أبرز نماذجها يوجد عند فؤاد شاعر والغزاوي ومحمد بن بليهد وعبد الله بن  
خميس وعبد المحسن حليت ، وغازي القصيبي ، وعبد الله الحميد .. وغيرهم كثير .  
وأحيانا قد يتمثل التناص في غير المعارضات كالتضمن والاقتراس ، ومن هذا  
قول عبد الرحمن آل عبد الكريم في رثاء أحد أصدقائه :

( تعب كلها الحياة فما أعـ جب إلا من ) حائد<sup>(٢)</sup> عن مفيد<sup>(٣)</sup>

فهو مأخوذ من بيت أبي العلاء المعري الشهير :

تعب كلها الحياة فما أعـ جب إلا من راغب في ازدياد

(١) ديوان أحمد شوقي : أحمد شوقي ، ص ١٠٥ .

(٢) الحائد بمعنى المبتعد ، وحاد عن الشيء ابتعد عنه وجافاه .

(٣) خلجات قلب : عبد الرحمن آل عبد الكريم ، ص ٣١ .

وقد حصر الشاعر ما أخذه من بيت المعري بين قوسين للإشارة إلى ذلك التناص، كما أن معنى البيت وصياغته قد أغرته بأخذه والاستفادة منه لتناسب ذلك مع الهدف والموضوع في مرثية الشاعر لأبيه، لاسيما وبيت المعري قد ورد أيضا في إحدى مراثيه التي قد شكلت أنموذجا فريدا في نزعتها الفلسفية تجاه قضية الموت والحياة.

وإذا كانت قضية الموضوع وسيرورة البيت وشهرته في ذلك الموضوع مغربة في أخذه ومحاكاته فإنه لا ينبغي أن يكون ذلك الأخذ أو التناص غير محتفل بإضافة أو تجديد أو تحوير، وإذا وجد هذا الأخير فإن التناص يصبح قيمة جمالية في النص الجديد بل إنه تتضاعف دلالاته، ويكمن التضاعف في وجود دالتين متوازيتين تستقبلهما ذاكرة المتلقي، الأولى قديمة والأخرى جديدة طارئة، ومن توازن الدالتين والموازنة بينهما تنبثق جمالية التذوق الأدبي والاستفادة المعرفية، وهنا يتقرر في كلا النصين (القديم والجديد) اليقين بأن الحياة تعب كلها ويتعجب القديم من (راغب في ازدياد) على حين يتعجب الجديد من (حائد عن مفيد)، وتتوافق الجملتان في الصياغة والتركيب، واسم الفاعل (راغب) يتضاد في معناه مع (حائد) فالرغبة والحياة متضادان، فعلى حين يكون الإنسان في البيت القديم راغبا في الازدياد من الدنيا (التعب) فإنه في النص الجديد يحيد ذلك الإنسان - أيضا - عن ما يفيد في هذه الحياة من الإيمان والعمل الصالح والسعي في العبادة والطاعة، وبهذا يتضح أن الجملة الجديدة (حائد عن مفيد) تتضمن نوعا من الاحتراس والاستدراك، وأن الحياة ليست تعباً على الإطلاق بل إنها قد تكون ميدانا للخير والعمل الصالح.

ومن التناص الأدبي الذي قد احتوى على جمالية فنية ما قاله حسين العروي

في رثاء الشهيدة الكويتية (سارة العتيبة) :

إذا القوم قالوا .. ؟ لم يكن \_ ثم \_ غيرنا شهامة بيد تسفح القوم سجدا<sup>(١)</sup>  
 حيث يتناص هذا البيت مع ما قاله طرفه بن العبد في معلقته :  
 إذا القوم قالوا من فتى خلت أنني دعيت فلم أكسل ولم أتبلد<sup>(٢)</sup>  
 وتقوم جمالية التناص على أساس المفارقة بين المذكر والمؤنث ، فالبيت التراثي  
 كان على لسان الرجل المعتد بقوته وفروسيته ، أما البيت الجديد فهو على لسان المرأة  
 التي قد اقتحمت معسكر أولئك الجنود الغازين لتقتل عددا منهم انتقاما لوطنها وأهلها  
 ثم تدفع بنفسها ضحية في سبيل ذلك المجد والفدائية الرائعة ، ونلاحظ تركيز الشاعر في  
 البيت على إبراز الحذف واضعا النقط مكانه ، ليشير بذلك إلى حذف ( من فتى ) وكأنه  
 قد حل مكانه ( من فتاة ) على حين يتم نسخ وحذف المذكر قصدا للإشادة بالمؤنث  
 (النموذج الفريد) ، وكأن في ذلك إحياء بنقد الرجل العربي المعاصر الذي قد تقاعس  
 عن بعض مهامه وواجباته .  
 وقد يحدث التناص مع القصص التاريخية التي جرت على نمط المثال والقول  
 السائر في حياة الناس ، ومن هذا قول عبد الرحمن العشماوي :  
 أولست تسمع ألف تصريح ولم تفرح مسامعنا بقول (( حذام )) ؟<sup>(٣)</sup>  
 حيث قد صار مثلا سائرا بين الناس أن الصدق ما قالته حذام نسبة إلى البيت  
 التراثي المعروف في هذا المجال وقصته المرافقة .

(١) الأعمال الشعرية الكاملة : حسين العروي ، ٢٠٩ : ١

(٢) ديوان طرفه بن العبد : طرفه بن العبد ، ص ١٥٣

(٣) جولة في عربات الحزن : عبد الرحمن العشماوي ، ص ٩

## ٣- المستوى الدلالي

اللغة بطبيعتها الأولى تتميز بأنها دلالية بحتة ، يتميز فيها ( المدلول ) الذي هو الموجود الخارجي ، و ( الدال ) الذي هو الكلمة الرامزة والمشييرة إلى ذلك المدلول ، و(الدلالة ) التي هي الصورة الذهنية المركبة من تمثل الدال والمدلول ، واللغة بهذا المفهوم ذات وظيفة إيصالية وموقف دلالي مجرد ، ولكن هذا المفهوم لا يمكن أن يكون هدف الفن وغايته ، ففي الفن يستحيل هذا الموقف الإيصال إلى موقف تشكيلي ((وقد حمل الشعر عبء هذا التحول الخارق في اللغة من الوضعية الإشارية إلى الوضعية التشكيلية لأن الشاعر ظل يتعامل مع اللغة لا لكي ينفذ من خلالها إلى شيء غير اللغة ، ولكن لبحث عنها فيها ، لكي يشكل منها عالمه الجمالي ، ولكي يحيلها من بناء مسكون بغيره إلى بناء مسكون بذاته .. فالموقف التشكيلي المجرد خاصية اللغة الشاعرة ))<sup>(١)</sup>.

(( فالشعر إذن يحيل مفردات اللغة إلى كائنات حية جائشة بكثير من المعطيات .. ربما تكون هذه المفردات ( في غير الشعر ) لا تدل على أبعد من مجرد معانيها القاموسية المحددة ))<sup>(٢)</sup> ، والكلمة في مفهومها اللغوي العام ، تختلف عن الكلمة عنصرا في القصيدة الشعرية ، وأمام هذا التفهم للمادة اللغوية في البناء الشعري بدأ النقد الأدبي يمارس دوره في التنظير والتقنين ، ثم حصلت - كما هي العادة - قضية التدرج في الاصطلاح النقدي ، والتعددية والاختلاف في مسميات ذلك المصطلح ، فمن اللغة الشاعرية أو شعرية اللغة ، إلى الدلالة المكتسبة أو الأسلبة الرمزية ، (( أي دلالة الكلمة التي - إلى جانب ذاكرتها - اشتملت على ذاكرة جديدة غير مألوفة ، وهذا يصير

(١) أصول الأنواع الأدبية : محمد العزب ، ص ١٠١ .

(٢) المرجع السابق ، ص ١٠١ .



في معناه الأبعد المتطور ما يسمى بـ ( الرمز ) أو ( الكلمة الرمزية ) أو ( المجازية ) فهي لا تحيل إلى موضوعها بل إلى شيء آخر ، مستعيرة من موضوعها نفسه طاقته الدلالية لتخطاها ، وهنا تختلف شبكة العلاقات الداخلية بين الرمز ( اللفظة ) والموضوع ( المعنى ) عنها في مستوى ( الدلالة العادية ) لأن الأشياء تتداخل وتتواتر على غير ما هو مصطلح عليه ، إنها بذلك خرق للمألوف والسائد ، ويعني هذا تأسيس منظومة جديدة دلالية في بنية اللغة ، تتخطى مقدرتها العادية المعروفة هنا بشكل خاص ، يبدأ الفن وتنحل الرموز الشائعة إلى رموز جديدة بذاكرة جديدة ))<sup>(١)</sup> ومن الدلالة المكتسبة - أخيرا - إلى الانحراف أو الانزياح الأسلوبي ، وفي هذا المصطلح تتشعب الآراء وتتعدد التوجهات بين موسّع ومضيق ، حتى نجد من يعرف الانحراف (( بأنه الأسلوب .. والأسلوب كل ما ليس شائعا ولا عاديا ولا مطابقا للمعيار العام المألوف ، ويبقى مع ذلك أن الأسلوب كما مورس في الأدب يحمل قيمة جمالية ، إنه انزياح بالنسبة إلى أي معيار ، والانزياح مفهوم واسع جدا ))<sup>(٢)</sup> ، ويرى شكري عياد أنه لا يوجد قانون ثابت للانحراف ؛ مما يبيح لكل شاعر ، أو ناقد أن يضع ، أو يفترض قانونه الخاص الذي لا يشترط فيه إلا أن يكون الكلام فيه قادرا على التوصيل<sup>(٣)</sup> ، فالشعر (( مرسله تحتوي عناصر المرسله الثرية - من لغة وكلام وفكر ( مادة ) - ولكنها تنحرف عنها لتصير تعبيراً مرتبطاً بتنظيم معقد ، ظاهر أو غير ظاهر ، يغيّر تنظيم النشر المباشر ، ويتميز عنه بتخطي المعنى الوضعي للكلمة ، ويخلق ذاكرة جديدة لها غير ذاكرتها المعهودة ، ولهذا خصصنا الشعر بالانحراف ، أي أن المرسله الشعرية عادة لا تكون

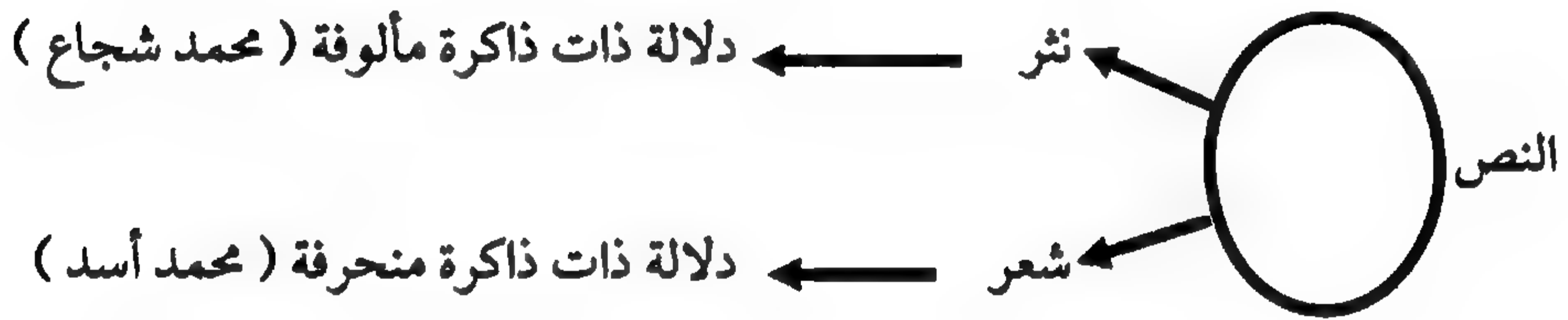
(١) من الصورة إلى الفضاء الشعري ، ديزيره سقال ، ط ١ ، ( بيروت ، دار الفكر اللبناني ، ١٩٩٣م ) ، ص ٣٨ .

(٢) شعر أمل دنقل دراسة أسلوبية : د. فتحي أبو مراد ، ص ١٢٥ .

(٣) انظر : مدخل إلى علم الأسلوب : شكري عياد ، ص ٤٦ .



عادية بل جديدة في إيصالها وفي نوع توجيهها إلى المرسل إليه ، وهذا ما أشار إليه فاليري بقوله : إن الانحراف الكلامي يقف ضد التطابق الكلامي ((<sup>(١)</sup> . وعلى هذا الأساس القائم على التوسع في مفهوم الانحراف سيكون تركيزنا ليكون - الانحراف - قائما على التقابل مع المبحث السابق ( المعجم أو الدلالة الوضعية) ، وبهذا التوسع سنستطيع إدخال الكثير من التقنيات الجمالية والأسس الفنية في بناء النص الإبداعي كالمجاز والاستعارة ، والإيحاء ، والاختيار والعدول ، والتناص أو استلهام التراث وتراسل الحواس ... إلخ .



وقد يزيد الانحراف الشعري ويتناقص ، ويرجع ذلك إلى أمور كثيرة يحكمها نوع الانحراف أو درجته الفنية ، وقد يشارك المتلقي والناقد وقبل ذلك الذات المبدعة في درجة الانحراف إضافة إلى مدى تألق التقنية الجمالية المستخدمة فيه ودرجة توهجها وإشعاعها ..

### أ ( المعجم الرثائي

إذا أردنا أن نكشف عن أي موضوع أدبي وأن نتعمق فيه فإنه ينبغي البحث أولاً عن تلك الكلمات التي تتردد أكثر من غيرها ، فالكلمات تترجم الواقع والهدف ، وهذه الأهمية للكلمات في العمل الشعري تقتضي القيام بدراسة خاصة للمعجم

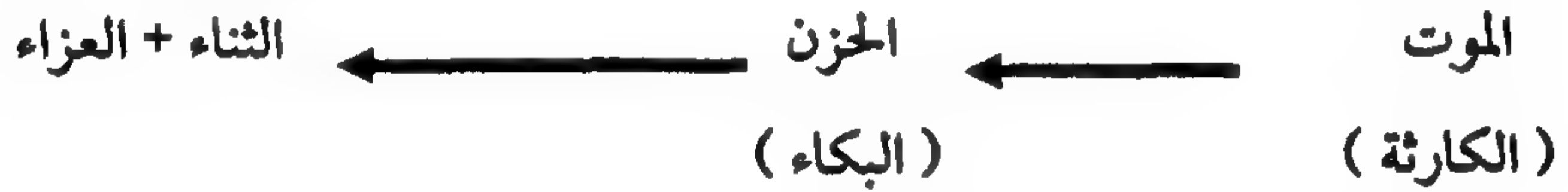
(١) من الصورة إلى الفضاء الشعري : د. ديزيره سقال ، ص ٦٢ .

الشعري في ذلك الموضوع ، يركز فيها على الكلمات المفردة ودلالاتها المعجمية أو الحرفية الأولية ، فأول حدود تأويل النص هو المعنى الحرفي ، ودراسة المعجم - كما يرى محمد مفتاح - تسهم في تحديد هوية النص ، وخاصة عند دراسته دراسة دلالية (( فإذا ما وجدنا نصا بين أيدينا ولم نستطع تحديد هويته بادئ الأمر فإن مرشدنا إلى تلك الهوية هو المعجم بناء على التسليم بأن لكل خطاب معجمه الخاص به ، إذ للشعر الصوفي معجمه ، وللمدحي معجمه ، وللخمرى معجمه ، .. فالمعجم ، لهذا وسيلة للتمييز بين أنواع الخطاب وبين لغة الشعراء والعصر ، ولكنه المعجم يكون منتقى من كلمات يرى الدارس أنها مفاتيح النص أو محاوره التي يدور عليها<sup>(١)</sup> .

ولكل معجم حقول دلالية أولية أو أساسية ، ومعنى أوليتها هنا هو توافرها في هذا المعجم وأثر ظهورها فيه أكثر من المعاجم الأخرى التي توازيه أو تتقابل معه كالمعجم الغزلي أو المعجم الفخري .. إلخ ، أما الحقول الثانوية فهي موجودة - حتما - وبارزة في ثنايا هذا المعجم ولكنها لن يكون لها حضور الحقول الدلالية الأولية ، بل إنها قد تتساوى في جميع المعاجم ومن هذه الحقول - للتمثيل فقط - حقل الخواص وحقل الألوان وحقل النبات وحقل الزمان وحقل المكان .. إلخ ، وعليه فإن دراسة المعجم الشعري ينبغي أن تصب اهتمامها على الحقول الدلالية الأولية وتستخلص أبرز مفردات تلك الحقول وتدرس خصائصها ونماذجها وإحصائياتها ، غير أن مسألة الإحصاء قد تكون مثمرة ومفيدة حينما تتميز المادة الإبداعية بالمحدودية الكمية كأن تكون الدراسة في نص واحد أو ديوان شاعر محدد أو تقوم على أسلوب الموازنة والمقاربة بين عدد من النصوص ، وفي هذه الحال سيكون الإحصاء مفيدا إلى حد كبير في إبراز نتائج مثمرة في تلك الدراسات ، أما عندما تكون الدراسة مسحية شاملة فإن

(١) تحليل الخطاب الشعري : محمد مفتاح ، ( الدار البيضاء ، المركز الثقافي العربي ، ١٩٨٦ م ) ص ٥٨ .

الإحصاء سيفقد أهميته لصعوبة القيام به وعدم الخروج بنتائج دقيقة وشاملة ، ولهذا السبب فإننا سنتناول هذه الحقول الأولية بدراسة أنموذجية وصفية ولأن الدراسة تتناول فنا محددًا فإنه ينبغي تحليل مكونات الرثاء الأولية ، وهي أسبابه ونتائجه أو المدخلات والمخرجات ، وما يقع بين هذين القطبين من الموصلات والوسائل ، فالموقف الرثائي تكون المقدمة فيه - دائما - أو السبب الأول له الموت ، أو ما يقوم مقامه من الكوارث والنوازل العامة ، ونتيجة هذه المقدمة أو مخرجاتها تكون في البكاء والأسى والثناء والعزاء على تفاوت في نسبة الوجود بين هذه الأشياء ، ويرجع هذا التفاوت إلى الاختلاف في الموقف الرثائي ودرجة تأثيره والاختلاف في درجة التجربة الشعرية ومدى تأثيرها ومجالات انطلاقها ، وقد يوضح هذا الأمر التخطيط الدلالي الآتي :



فموت العزيز وفقد المحبوب أو الكارثة المدمرة والنازلة العامة سبب للبكاء والحزن وتذراف الدموع ، وفي هذه المرحلة من الموقف الرثائي تنفعل العاطفة وتسيطر على المقام وتتأرجح بين المبالغة والمعقول ، ثم بعد الاستغراق العاطفي تشوب النفس إلى رشدتها وترجع إلى العقل والمنطق فتبدأ بذكريات الماضي وتأمله والإشادة به ، وذكر مآثر المفقودين ورصد إنجازهم ، وكأن في هذا الثناء ما يشبه المعادل الموضوعي للفاجعة وتبعاتها من البكاء والأحزان ، ثم أخيرا تأتي نهاية الموقف محملة بالتعزية والدعاء كحق إنساني وواجب أخوي هو أقل ما تقدمه الذات الباكية المتأثرة ، وعلى هذا التحليل الموضوعي لموقف الرثاء في أغلب أشكاله فإنه من الممكن تحديد الحقول الدلالية الأساسية في ذلك الموقف بأربعة أمور هي : ( الموت ، الحزن ، الثناء والعزاء ) .

## ١- حقل الموت

يحتل هذا الحقل المرتبة الأولى ، ومن أبرز مفرداته ( موت ، غياب ، رحيل ، فقد ، قبر ، القتل ، الشهادة ، الكفن ، الردى ، النكبة ، ذوت ، غار ، الخطب ، صريع ، الاختفاء ، القضاء ، القدر ، الصدمة ، نهاية ، مصير ، ثواء ، ضريح ، عظام ، احتضار ، هدم ، خراب ، منية ، أجل ، نعش ، صاعقة ، عنف ، سقوط ، حطام ، حِمام ، حتف ، مصاب ، وداع ، تشيع ) ، ومن النماذج التي قد زخر تكوينها اللفظي بمفردات هذا الحقل قول عبد الله الزيد في رثاء والدته :

الآن ..

يا بيتا تدار به الفجيعة ..

مثلما لو لم نذق طعم الفراق ..

ولم نفق

وعلى مسامعنا نعي النار .

زلزل منه منكفىء الشعور<sup>(١)</sup>

فألفاظ النص تصور مجتمعة الموت ويؤكد كل لفظ من تلك الألفاظ .

## ٢- حقل الحزن

وأبرز مفرداته وأكثرها ورودا ( بكاء ، صمت ، دموع ، زعر ، كآبة ، خوف ، نحيب ، روع ، الأسى ، التمزيق ، العصر ، الرمي ، الدم ، الاعتبار ، نسيان ، عموم ، أوجاع ، يأس ، ندم ، أنين ، جراح ، لهف ، سخط ، جزع ، فجأة ، كتمان ، شكوى ، حسرة ، قلق ، أرق ، ظلام ، السأم ، الخشوع ، العذاب ،

(١) انبسطت أكف الرفاق بقي الحجر في قبضتي .. أغني وحيدا : عبد الله الزيد ، ، ط ١ ( الرياض ، دار

المفردات ، ١٤٢٠هـ ) ، ص ١٣ .

المرارة ، النوح ، التئهد ، سقم ، معاناة ، مأساة ، وجد ، حنين ) ومن نماذج هذا الحقل قول محمد بن علي السنوسي :

قيل لي مات بامهسير فصبرا فاستطار الفؤاد حزنا وذعرا  
راعني روعة كأنني لم أسـ سمع بميت ولم أزر قسط قبرا  
واستفاض الأسى يمزق أحشا ئي وروحي ويعصر القلب عصرا<sup>(١)</sup>  
فالأسى والحزن والذعر والروعة وعصر القلب .. كلها مفردات لحقل الحزن .

### ٣- حقل الشاء

وهذا الحقل يتداخل في أغلب مفرداته مع معجم المدح لأنه ثناء على الموتى وإشادة بهم ، وأكثر مفرداته ( حياة ، سيد ، شفاء ، طيب ، حبيب ، فخر ، صديقي ، إخاء ، منهل ، إنجاز ، ماضي ، المعالي ، تاريخ ، مجد ، وفاء ، نجاح ، كرم ، ابتسام ، صدق ، إيمان ، رعاية ، البناء ، التقى ، الإمام ، فداء ، مستعصم ، كنوز ، ثراء ، ينبوع ، شهد ، أمين ، العزة ، السجايا ، الذكر ، الفريد ، الطموح ، ... ) ومن نماذجه قول علي النعمي :

تعزينا خلالك والسجايا وما خلفت من ذكر عذاب  
فقول صادق ، ووفاء وعد وإثار وقصد في الخطاب  
فريد في طموحك للمعالي فريد في اعتدادك للصعاب<sup>(٢)</sup>

### ٤- حقل العزاء والدعاء

وأبرز مفردات هذا الحقل : ( الصبر ، اليقين ، عزاء ، الجنة ، دعاء ، رحمة ، رجاء ، صلاة ، سلام ، حق ، هناء ، سلوان ، جزاء ، مثوبة ، الإيمان ، الخلود ،

(١) الأعمال الكاملة : محمد بن علي السنوسي ، ط ١ ، ( جازان ، نادي جازان الأدبي ) ، ( د.ت ) ،

ص ٢٨٥ .

(٢) جراح قلب : علي النعمي ، ص ١٧١ .



الثقة ، النصر ، اخلف ، اجعل ، رحماك ، موعد ، بشرى ، احتساب ، فداء ،  
نفحة ، سابغ ، خير ، مأل ، عطاء ، فرحة ، ظل ، نور ، فضل ، .. ) ومن نماذجه  
قول محمد سراج خراز في رثاء أبيه :

حنانيك ربي فاحبه منك رحمة      وعفوا فانت المنعم الواسع الندى  
وأبدله من تلك الحياة وبؤسها      حياة يرى فيها النعيم المخلدا<sup>(١)</sup>  
حيث يزخر البيتان بألفاظ الدعاء والتعزية التي تعكس إحساسا قويا بالطمأنينة  
والرضا لدى الشاعر المؤمن بقضاء الله وقدره .

### (ب) الانحراف والاختيار

المبدع أو الكاتب يلجأ - أحيانا - إلى اختيار بعض المفردات والعدول عما  
سواها ، مع أن المعدول عنه قد يكون أكثر شهرة ودلالة في حقله المعجمي على المعنى  
المقصود ، ولكن هذا الاختيار يكون له إيحاء خاص يرفع من المستوى الإبداعي  
ويكسبه نزعة جمالية خاصة ، وقد يبلغ الاختيار مداه الجمالي حينما يعتمد المبدع إلى  
اختيار اللفظة المضادة ومن هذا اختيار لفظة ( الصمت ) والعدول عن النطق أو الكلام  
أو الصياح .. إلخ عند حدوث الموت وسماع نبأ النعي أو عند تذكر الميت ، فهذا المقام  
في الحياة الواقعية ومقتضى المنطق أن ما يناسبه هو البكاء أو رفع الصوت بالعويل  
والنياحة أو ما يلي هذا من التفجع بالكلام والشكوى ونحو ذلك .. ، ولكن الشعراء في  
إبداعهم وجدوا أن الصمت في تضاده مع هذه المعاني يكون أكثر إيحاء وإلماعا إلى هول  
المقام وقوة الفاجعة .. فهذا محمود عارف يقول في إحدى مرثياته :

(١) غناء وشجن : محمد سراج خراز ، ص ١٢٣ .

ونعاه (( رياض )) و (( الموجي )) صمتا فإذا الصمت للبكاء شعار<sup>(١)</sup>  
وكما أن الصمت شعار البكاء فهو عند عبد الله الرشيد بوح وتكلم ، ولكنه في  
هذه المرة بوح على لسان المرثي ، وذلك حينما وقف الشاعر على قبر ابن عمه :  
وقفت حذاءه ، والحزن رابو يراودني ، ويمعن في اجتياحي  
فحدثني ولم ينبس بحرف حديثا ، دونه خطب الفصاح  
وأفصح - صامتا - والصمت بوح يهون إزاءه لجسب التلاحي<sup>(٢)</sup>  
ونجد التركيز على إعطاء الصمت دلالة البوح والتفجع وإخراج المكنون من  
خلال التكرار المعنوي واللفظي ( أفصح صامتا ، الصمت بوح ) .  
وفي مقام آخر نجد هيام حماد في رثاء أبيها وقد غزا الصمت حيرتها وقلقها إزاء  
ذلك الموقف العصيب ..

وأدمعي تفر من أجفانها

والصمت يغزو حيرتي ..

.. والخوف يدنو من خبايا أنتي<sup>(٣)</sup>

فالصمت في جميع هذه النماذج قد أخذ دلالة انحرافية فأصبح يوحي بمعاني  
البكاء والحزن والتفجع الشديد ، وقد حل محل الكلام والصياح أو العويل الشديد  
الذي قد ألقت الأذان سماعه في مثل هذه المواقف ، وقد يكون مرد هذه الدلالة  
المنحرفة إلى عجز الكلام عن نقل الأحزان والتعبير عنها - بل إن هذا ما تضمنته  
وأشارت إليه النصوص السابقة - كما أن الصمت حالة نفسية تصيب الإنسان عند  
الهلح الشديد والمفاجأة القوية فينخرس لسانه ويعجز عن التكلم والإفاضة بما لديه ،

(١) ترانيم الليل : محمود عارف ، ٤٣٨ : ٢ .

(٢) خاتمة البروق : عبد الله الرشيد ، ص ١٠٣ .

(٣) قارب بلا شراع : هيام حماد ، ط ١ ( جلة ، مطابع المدينة ، ١٤٠٧ هـ ) ، ص ١٩ .

وهذا الانحراف بصورته الشاملة ؛ أو الاختيار بصورته المجتزأة يعد من أعلى درجات الانحراف الدلالي ، لأن المبدع فيه يختار للمعنى ما يتضاد مع مدلوله الأساس وليس ما يوازيه أو يشاركه في تلك الدلالة ، وبهذا الانحراف يكتسب النص جمالية دلالية متألفة تحس بها الذائقة عندما تستكمل سياق الجملة المستقبلية.

أما الانحراف إلى ما يوازي اللفظ أو يشاركه دلالاته فهو كثير جدا ، وهو الذي قد لا يدركه المتلقي لأول وهلة ، ولكن عنصر المفاجأة فيه أحيانا قد يبعث على مزيد من التروي والمراجعة من قبل المستمع ، ومن نماذجه قول أحمد قنديل :

وما النفس إلا في الحياة وديعة      ترد ودار الخلد أكرم مرتع<sup>(١)</sup>  
حيث إنه قد اختار لفظة ( الثرى ) وعدل عن التراب ، القبر ، اللحد ... إلخ ، وذلك لما توحى به ( الثرى ) من دلالة الحياة والارتواء فكأن ذلك القبر أو التراب قد أصبح ندبا بالماء والحياة بعد مجيء الميت إليه ، أو أن الميت في هذا التراب يعيش حياة هائلة رغيدة بما أنعم الله عليه من الثواب والمغفرة ، وهذه المعاني أو ما يدور في فلكها قد تأصلت في النفس الإنسانية منذ القدم ، ولذا نجدهم يسألون لقبور موتاهم نزول الغيب وأن تعلها السماء بالماء الصيب ... ، فيشعرون بأن في ذلك سعادة وهناء للميت... وإضافة لما سبق فإن هذا الأمر قد يكون منبعثا من إحساس نفسي خالص مرده إلى عدم نسيان الموتى واستشعار حياتهم وكما أن الاستسقاء وطلب نزول الغيب والفرح به مطلب الأحياء فكذلك الحال إزاء الأموات ومن هنا فإن الانحراف إلى لفظة الثرى سيكون أكثر إيجاء وأجمل قصدا من استخدام التراب أو ما سواها من الألفاظ المتوازية معها ، وتزداد جمالية هذا الاختيار حينما يبرز اختياره بصورة أكبر عند الغزاوي في رثائه لفؤاد الخطيب .. حين قال :

(١) الأصداف : أحمد قنديل ، ص ٢١٠ .

سقى ثراك على ( لبنان ) كل غد ( ماء السما ) يروي السهل والأكما<sup>(١)</sup>  
حيث يطلب السقيا لثرى المرثي مع أن الثرى في أصله التراب المتشبع بالماء ،  
ولكنه أثر اختيار اللفظة على ما سواها ليبعد صفة العطش أو اليبس عن تراب ذلك  
القبر .

ومن الاختيار الدقة في موضع الاستخدام للفظ في حال أفرادها وجمعها ،  
حيث إن المفرد قد يوحي بما لا يستطيع أن يوحي به الجمع في موضع دون آخر  
والعكس صحيح - أيضاً - ومن أمثلة هذا قول محمد بن حسين في رثاء والده :

وناحت على أدواحنا بعد شدوها مطوقة كانت على دوحنا تشدو<sup>(٢)</sup>

حيث استخدم الدوح مفردا وجمعا في شطري البيت ولأن المفرد يوحي بالتفرد  
والتوحد فقد استخدمه في التعبير عن الماضي حينما كانت المطوقة تشدو على دوحهم  
ولم يستخدم صيغة الجمع لأن ذلك يوحي بالتوحد في الماضي بينه وبين والده ، ولكنه  
حينما فارقه والده ورحل عنه يستبدل ذلك بصيغة الجمع ( ناحت على أدواحنا ) لتدل  
على التعدد والتفرق والاختلاف ، فكأنها بذلك تشعر بتفرق الشمل وابتعاد الأحبة  
ومن هنا أتى التعدد والكثرة في الدوح ، كما أن هذا المعنى قد يتآزر معه في المنطق معنى  
آخر وهو أن الأب عمود الأسرة وولي أمرها وجماع أفرادها ولكنه وبرحيله وفقدانه  
قد تتفرق هذه الأسرة ويتحد كل فرد بجميع ماله ، ومثل هذا التفرق وإن لم يكن  
خلافاً أسرياً إلا أنه قد تفرضه نمطية الحياة المتمثلة في نموتلك الأسرة وزيادة أفرادها .  
وأمام هذا الإدراك لتلك المضامين فإننا سنحس بجمالية الاستخدام الموضعي لمفرد  
وجمع اللفظة السابقة عند ابن حسين وما يمتلئ به ذلك الاستخدام من إشعاع وإيجاء .

(١) مجلة قريش : العدد (٨٥٠) ، ص ٢٣ .

(٢) الديوان المخطوط ( هوامش الذات ) : محمد بن حسين .



وكما تبرز جماليات الانحراف الشعري عند استخدام اللفظة في حالتها جمعها وإفرادها فإنها قد تبرز عند العدول عن اللفظ المضاد في حالة الطباق البلاغي واختيار لفظ آخر لما في الأخير من إيجاء وإشعاع لا يتحقق عند استخدام الأول أو الأصل، ومن هذا قول عبد الله الرشيد:

هي الأيام : ميلاد فموت      وفيما بين زين رحي الكفاح<sup>(١)</sup>  
حيث اختيار لفظة ( ميلاد ) لتضاد مع ( موت ) مع أن الشائع والمشهور وقوع الطباق بين ( حياة وموت ) ولكن الشاعر قد قصد اختيار ما ذهب إليه ليوضح للمتلقى أن المقابلة الشائعة بين الناس يشوبها شيء من الخطأ الدلالي ، فالموت هو ساعة انتزاع الروح ومفارقة الحياة ، وهذه اللفظة لا تدل على فترة زمنية طويلة تتماثل مع الحياة بمفهومها الواسع ، ولكن الأنسب للتقابل مع الحياة هو الحياة البرزخية أو الآخرة ، أما الموت فالأنسب والأقرب أن يكون متقابلا مع الميلاد ، حيث إن الأخير يمثل الساعة الأولى من الدخول إلى الحياة أو الدنيا والأول يمثل ساعة الخروج منها أو مفارقتها، على أن لفظة ( حي ) يصح مقابلتها مع ميت ويتناسب هذا التقابل مع مدلول اللفظين ، ولكنه في الوقت نفسه لا يتناسب فيما بين مصدرى اللفظين ( حياة ، موت ) وقد فاجأ الشاعر المستمع بهذا الانحراف الدلالي القائم على الطباق فأحدث هذا الاختيار تقنية جمالية زاد من توهجها ما جاء في الشطر الثاني من البيت ( وفيما بين زين رحي الكفاح ) وما بينهما هو الحياة بمتاعبها وأدوائها ، وكأن هذا الشطريوحي بعدم صحة الطباق بين ( حياة ، موت ) وصحته عند استبدال الحياة بلفظة الميلاد .

ومن نماذج الانحراف الدلالي استخدام اللفظة في مقام لا يتناسب معها في الأصل ؛ ولكنها يؤتى بها لترمز إلى أشياء أخرى قد لا يدركها المستمع أو المتلقي إلا

(١) خاتمة البروق : عبد الله الرشيد ، ص ١٠٤ .



بعد مزيد فحص وتأمل ، وهذا النوع من الانحراف يكون أعمق في الرمزية والإيحاء ولكنه قد يصعب أحيانا - إدراكه أو تذوق جماليته مباشرة ، ومن ذلك قول حسين العروي في مرثية له بعنوان ( سارة العتيبة ) وقد قالها في إحدى النساء الكويتيات وقد قتلها أفراد من الجيش العراقي إبان الغزو الغاشم على دولة الكويت :

صرخت بوجه الريح ، هم سرقوا فمي وحاولت أمحو - خشية الآزف - الغدا<sup>(١)</sup>  
 فلفظة ( سرقوا ) هنا قد جعلت بنية الانحراف تسود مضمون البيت ، فعطلت عملية التوصيل العادية ، وحولت الدوال إلى علامات مؤشرة على غياب معنوي ، يجهد المتلقي مخيلته في سبيل استدعائه والبحث عنه ، فالأصل والمتوقع أن يقول الشاعر ( قطعوا فمي ) أو ضربوه أو أدموه أو رموه .. إلخ ولكنه انحرف إلى ( سرقوا فمي ) ، وهنا يستجدي التعبير ذهن المتلقي للبحث عن جمالية هذا الانحراف فيجد أن فم الشهيدة منبع الصدق وقول الحق وبراءة المسلم المظلوم المضطهد ، ولكونه كذلك فهو شيء ثمين وعظيم القيمة ، والسرقه بالتالي إنما تكون للثمين والنفيس من الأشياء. ويبرز مستوى آخر من الإدراك المعنوي يشير إلى أن السرقة عمل إجرامي ، والسارق مجرم حقير ، يعتدي على حقوق الغير خلصة وظلما ، فهو حقير دنيء قد تحلل من المثالية والنبيل ، ولذا ورد الضمير ( واو الجماعة ) فاعلا متصلا بذلك الفاعل ليكون دالا على حقارة المعتدي وإجرامه وظلمه ، وقد تتجاوز التصورات كل هذه الأشياء لتكون جملة ( سرقوا فمي ) كناية عن تقيلها من قبل الأعداء أو انتهاك عرضها .. أو غيره من الدوال القريبة من ذلك ، وهكذا نشاهد منح الانحراف الشعري تكثيفا معنويا تتبلور جماليته في ما ينطوي عليه من تأمل ووقوف يفرضه ذلك الخطاب على المتلقي بجميع مستوياته .

(١) الأعمال الشعرية الكاملة : حسين العروي ، ط ١ ، ( المدينة المنورة ، نادي المدينة الأدبي ، ١٤٢٢هـ )

ويقترّب من الانحراف عن الشائع والمعيّار الانحراف من الصحيح إلى الخطأ ، ولكن هذا النوع من الانحراف يحتاج إلى تحقيق الجمالية الفنية وبروزها فيه وإلا عد خطأ وقصوراً إبداعياً ، والغالب في مثل هذه الانحرافات أن يكون المعيار القواعد الصرفية والنحوية والعروضية ، ومثل هذا الانحراف لا نجده كثيراً في الرثاء السعودي والشعر المعاصر عموماً ، وقد يكون مرد ذلك إلى ما فيه من خطأ وخروج على الصحيح من قواعد وقوانين اللغة ، وهذا يقتضي أن تكون جمالية الانحراف متألفة في مستواها الفني وقوة البريق ، كما أن الإكثار منه سيحيل التجربة الإبداعية إلى فضاء واسع من العبثية وعدم الانضباط مما يفضي بها أخيراً إلى السذاجة والفوضوية ، ومن هنا كان ذلك سبب قلة هذا الانحراف ، ومن نماذج هذا قول ضياء الدين رجب في رثاء ابنه :

أحاط بي الشباب فلم أجده حبيب القلب ما بين الشباب<sup>(١)</sup>  
حيث اختار ( ما ) مع أنها لغير العاقل وعدل عن ( من ) التي تستعمل للعاقل ، فالصياغة اللغوية الصحيحة أن يقول ( من بين الشباب ) ، ولكنه استخدم ( ما ) ليتقابل ذلك مع إحساسه بفقد الابن وغيابه عن الوجود ، وقد أصبح بعيداً وغائباً لا يتأتى منه الجواب والسؤال والأخذ والعطاء ، ويموته قد فقد صفة الأحياء أو العقلاء فأصبح كغير العاقل لا إدراك لديه ولا شعور ، وهنا ندرك من خلال هذا الانحراف الشعور الكبير بتفاقم مأساة الأب عند فقد ابنه الوحيد وقد استبطن في داخله إحساساً مؤلماً مفاده موت الابن وفقده الحياة والعيش فيها كغيره من الشباب الموجودين أمام وحول الوالد الحزين ، وقد زاد من جمال هذا الانحراف وعاضده في تكثيف ذلك المضمون استخدامه لضمير الغائب ( فلم أجده ) بدلاً من ضمير المتكلم ، فتحقق

(١) ديوان ضياء الدين رجب : ضياء الدين رجب ، ص ٤٣٠ .

بذلك تضاعف إحساسه بغياب الابن وبعده عنه ومن الانحراف إلى الخطأ - أيضا - قول أحمد باعطب في رثاء الملك فيصل :

فيصل لم يميت فمات اسم توج المجد بالسنى والسناء<sup>(١)</sup>  
 فالهمزة في لفظة ( اسم ) همزة وصل ولكنه حولها إلى همزة قطع وهذا التحويل (( من الظواهر التي أقر القدماء ورودها في الشعر على أنها ضرورة من ضروراته ، إلا أنها في عرف الدراسات الحديثة تعد من قبيل الوسائل الأسلوبية الهامة التي يلجأ إليها الشاعر لأغراض متعددة منها لفت النظر إلى أهمية الكلمة التي يتم فيها ذلك القطع .. ))<sup>(٢)</sup> وتحويل همزة الوصل يعد من قبيل تحميل النطق طاقة لا يقدر عليها ، ولهذا يتوقف عند همزة الوصل المقطوعة ثم يبدأ من جديد وكأنه يبدأ في جملة جديدة غير الأولى ، وهذا ما يعطي الكلام الجديد ميزة وعناية ، فهو يريد أن يختص ما فيه همزة الوصل بمزيد عناية ، فيقطع الهمزة فيؤدي ذلك إلى صحة الوزن من جانب ويشير إلى موضع الاهتمام من جانب آخر فكأنه قطع ووصل في وقت واحد ، وهنا يكون للفظ ( اسم ) بهمزتها المقطوعة دلالة خاصة تختلف عن ( اسم ) ذات همزة الوصل التي تدل على كل الأسماء دون تمييز أو تفريق ، أما هنا وبوجود القطع فيصبح هناك تمييز لهذا الاسم وإفراد له عن غيره ليخصه بمزيد إكبار وإجلال ، ويبدو أن هذا التحويل قد نبع من حالة صوتية فسيولوجية تتعلق بجهاز النطق في الشاعر عند بناء قصيدته حيث نجده في بيت آخر من القصيدة يتكرر لديه هذا الانحراف فيقول :

(١) الروض الملتهب : أحمد سالم باعطب ، ص ٢٤٠ .

(٢) ظواهر نحوية في الشعر الحر : محمد حماسة عبد اللطيف ، ط ١ ( مصر ، مكتبة الخانجي ، د.ت )

والمروءات والشهائم ثكلى      قد تساوى نهارها بالمساء  
فقدت إينها الأبر بعصر      أقفرت فيه ساحة الأوفياء<sup>(١)</sup>  
فلفظة ( إينها ) هنا قد حدث معها مثل ما حدث مع لفظة ( اسم ) في البيت  
السابق من تحويل همزة الوصل إلى قطع فاكسبت الدلالة الجمالية نفسها في البيت  
السابق والتي قد جاءت من الانحراف إلى الخطأ والعدول عن الصحيح في قوانين اللغة  
العربية .

وأحياناً يكون الانحراف إلى الخطأ نابع من إرادة شاعرية بحثة تحاول إبرازه  
والتأكيد عليه بكل ما تستطيع .. كما فعل علي عسيري في رثاء يد ابنته التي التهمها الماء  
الساخن حيث يقول :

هذا الجور العاصف يسكتني حتى أنطفئ  
استحياءً .. وجللاً و.. وصفاقه ..

مشلول كبدي

يا كبدا يمشي ... ترمقني عيناه لوهني ..

لاسترخاء صمودي<sup>(٢)</sup>

ثم يشير في الهامش قائلاً : (( الصواب لغة : مشلولة كبدي . ويا كبدا تمشي ..  
ترمقني عينها ))<sup>(٣)</sup> ليؤكد بذلك أنه قد أتى بالخطأ قاصداً وليؤكد أيضاً أهمية هذا  
الخطأ في تكوين تجربته الإبداعية ، ولكنه في الوقت نفسه لم يفصح عن سبب هذا  
الانحراف أو يكشف ما دعاه إلى الإتيان به ، فجعل المتلقي يقف طويلاً ليتأمل ويستكنه  
جماليات ذلك الانحراف ، وليحاول افتضاض أسرارهِ دون تدخل أو إشارة من

(١) الروض الملتب : أحمد سالم باعطب ، ص ٢٣٩ .

(٢) شعراء من الجزيرة والخليج : محمد الفرج ، ص ١١٦ .

(٣) شعراء من الجزيرة والخليج : محمد الفرج ، ص ١١٦ .



المبدع ، والواقع أن المتأمل في هذا الانحراف قد يبقى أمامه حائرا قلقا لمدة طويلة ، ونحن لن نستطيع تذوق جمالية هذا الانحراف بتأويل الجازم المتيقن ؛ ولكننا قد نحاول إيجاد شيء يخمد قلقنا القرائي ولو لفترة تجعلنا نتجاوز هذا الجزء من النص دون تيه أو اضطراب ؛ مقتنعين بأننا قد نجد في يوم من الأيام تأويلات ستكون أفضل أو أكثر إبانة وأدق كشفا ، فالإبداع يكتسب سمة وشخصية جديدة في كل جيل ومع كل استقراء مستجد ، والذي يبدو لنا أن الشاعر وهو يكتب هذا الانحراف قد استلهم المقولة المشهورة ( أطفالنا .. أكبادنا تمشي على الأرض ) فالكبد هنا رمز لابنته ، والشلل مرض يصيب يد الإنسان ، وحيث إن يد ابنته قد احترقت فهو يراها كبدا مشلولة تمشي أمامه ، وقد أثر التذكير وعدل عن التأنيث في ( مشلول ، يمشي ، عيناه ) ليتغافل عن أنه يقصد ابنته ويورّي غيرها كي يغفل عن إحساسه بالألم ويتعد عن مأساته ولو تخيلا ، كما أنه لا يريد إسماع ابنته بهذا الوصف وإعلامها بحالتها التحولية الجديدة ، فالبنت هنا تختلف عن كل مرثي آخر لأنها باقية مدركة ، تحس وتسمع ما يقال ، وتشعر ما أصابها وتعلم به.

### ج ( اللغة اليومية

المبدع نتيجة لتكوينه الثقافي الجديد - مهما كان ارتباطه بالتراث - لا بد أن يشري لغته بالأساليب التي انبثقت عن الحياة المعاصرة ، ويدعم هذا التوجه نزعة الأدب المعاصر إلى الاهتمام بقضايا المجتمع والالتصاق بالمشاكل الجماعية ومحاولة التخلص من براثن الذاتية ووصمها بالأنانية والانطفاء ، فأصبح الكثير من المبدعين المتألقين يحاولون الاقتراب من المجتمع ، وأصبح (( من الأمور المؤكدة أن وعي الشاعر الجديد ، وموقفه الواقعي ، واهتمامه بما يدور حوله من مشكلات اجتماعية وسياسية ، والتصاقه الشديد بالقضايا التي تهم المجتمع ككل ، هياه إلى الاقتراب من لغة الناس ، وتوظيفها



في القصيدة ))<sup>(١)</sup> ، ويضاف - في هذا المجال - إلى لغة الناس المتداولة والتي تنبثق عن حياتهم وشؤونهم اليومية .. يضاف إلى ذلك (( لغة العصر الأدبي الجديد ، الذي اتسعت فيه المفردة وتمكنت أن تكتسب مدلولات معاصرة ليست بعيدة جدا عن فهم الإنسان الذي لا يمتلك ثقافة لغوية عالية ))<sup>(٢)</sup> ، ولأن قصيدة الرثاء غالبا لا يمكن أن يطغى فيها البعد الاجتماعي أو الإنساني على البعد الوجداني فإنها لن تكون أكثر استئثارا من غيرها بلغة الحياة اليومية أو المعاصرة ، ولهذا فإننا لا نجد هذه اللغة نمطا شائعا في القصيدة بكاملها أو جزءا كبيرا منها ولكننا قد نجدها في مفردة أو عدد من المفردات أو العبارات المحدودة في المراثية ، وغالب نماذج هذه اللغة مما شاع وكثر استعماله في اللهجة السعودية الدارجة ، فصار لذلك الشيوخ والانتشار بريق دلالي قوي قد يغري المبدع به ويصرفه عما سواه ، ومن نماذج هذا قول عبد الله بن سالم الحميد في رثاء والده :

إذ قد فقدنا مرشدا وموجها      فقد الضرير المستجد ضياء  
لولا التعشم في الإله وفضله      لفنيت حزنا أو هلكت شقاء<sup>(٣)</sup>

والتعشم من الألفاظ التي يكثر تداولها في لغة المجتمع السعودي اليومية ؛ وتدل على الأمل الكبير ، وتعشم في فلان أي عقد عليه آمالا عظيمة .

ومن الألفاظ الأثرية في الاستخدام المحلي كلمة ( مسفهل ) ويقصد بها الاستبشار والفرح حينما يبدو على وجه الإنسان فيوصف بالوجه المسفهل أو الرجل المسفهل ، وقد استخدم هذه الكلمة عبد الله الزيد في رثاء أحد أصدقائه :

(١) دير الملاك : محسن أطيمش ، ص ١٧٣ .

(٢) المصدر السابق ، ص ١٧٤ .

(٣) ما لم تقله الخنساء : عبد الله الحميد ، ص ١٤ .

في أثير الإذاعة :

أغنية مرّة مشقيه ..

وعلى الشاشة (( المسفهلة )) قرب مدامعنا :

نشر مؤذية<sup>(١)</sup>

واللافت للانتباه هنا ما توافر من جماليات متعددة في هذا الاستخدام ، أولها وروده بأسلوب التشخيص ، فالمعتاد أن يكون ( مسفهل ) وصفا للإنسان وليس للأشياء الجامدة ، وثانيهما أنه قد أتى وصفا للفظة عصرية أيضاً ، وهي الشاشة ، حيث إنها من مكونات الأجهزة والمخترعات الحديثة ، وقد أصبحت دالا عصرية متحدد المراد ، ويستمر الشاعر برصد تلك المفارقة المحزنة بين ما يظهر على الشاشة وفي الإذاعة من دواعي اللهو والطرب كالغناء وبين ما يظهر فيهما من تأبين الميت وإعلان خبر وفاته ، فيقول بعد ذلك مباشرة :

والجريدة إذ نشرت خبر اللحظة الفاجعة..

نشرت قربه خبر العمر والليلة الرائعة..<sup>(٢)</sup>

وكما أن الشاشة والإذاعة من الألفاظ العصرية فإن الجريدة هي الأخرى من حقل تلك السلسلة الطويلة من مخترعات ومستجدات الحياة المعاصرة ، وأمام هذا التكثيف لألفاظ العصر في هذا المقطع نجد أنفسنا بحاجة إلى التغلغل في فك شفرة هذا التكثيف ، ويتكرّر النظر نلاحظ الشاعر يبرز بصورة الناقد الاجتماعي ، فيتبرم من غفلة أهل هذا العصر عن الموت وعدم اكتراثهم واتعاضهم به ، فالشاشة تبث الأغنية ثم خبر الوفاة ، والجريدة تنشر خبر الموت وبجواره خبر الزفاف ، ويبقى هذا المعنى

(١) في غربة الشكوى يسري كتاب الوجد .. يتلو كتاب الروح : عبد الله الزيد ، ص ٥٣ .

(٢) المصدر السابق ، ص ٥٤ .

مستبطننا داخليا في ذات الشاعر إلى أن يفصح عنه بعد المقدمات السابقة بقوله فيما يعقبها :

والذين أهالوا عليك الحصى والتراب ..

عجلوا بالرجوع ..

وقد فتنوا بحديث الإياب ..

شغلوا بلذيد الرُّغاب<sup>(١)</sup>

فأصبح الموت أمرا عاديا لدى الناس يدفنون موتاهم ويتعجلون بالرجوع ليستأنفوا أعمالهم والسعي في ملذات الحياة دون أي شعور أو تأمل بذلك المصير المحتوم للجميع ، وهنا يصبح بإمكاننا إدراك جمالية المجيء بألفاظ الحياة المعاصرة ، فانتقاد أشياء الحياة المعاصرة ( الشاشة ، الإذاعة ، الجريدة ) بمفارقاتها السابقة إنما هو انتقاد لإنسان هذه الحياة المعاصرة ، وبالتالي فإن نقد المخترع يسوق إلى الهدف المهم وهو انتقاد المخترع ( الإنسان المعاصر ).

وكما أن الزيد قد شخص شيئا من مراسيم النعي والعزاء في الحياة المعاصرة فقد فعل ذلك القصيبي بأسلوب أكثر تفصيلا وبيانا ومستخدما كذلك عددا من ألفاظ العصر المستجدة ( الفاكسات ، التعازي الهاتفية ، بيان الشكر على الصحف .. ) ، حيث يقول :

ورجعنا يا بني

نحو دنيانا التي كنا تركناها قليلا

للطقوس الموسمية

لزحام الدفن .. والضجة في المجلس .. والفاكسات

(١) من غربة الشكوى يسري كتاب الوجد .. يتلو كتاب الروح : عبد الله الزيد ، ص ٥٤

والرد على سيل التعازي الهاتفة  
 مسرح الموت الذي نصبه ..  
 حين يموت الأصدقاء  
 وبيان الشكر منشورا على الصحف ،  
 والله البقاء<sup>(١)</sup>

فهو يرى أن هذه الأشياء قد أصبحت طقوسا ومسرحا ينصب عند الموت في حياة المجتمع المعاصر ، ومع أنه لم ينتقد هذا الواقع كما فعل الزيد سابقا إلا أن لغته توحى بعدم الرضى عن تلك المبالغات في مراسم العزاء ، والتي قد أصبح التكلف فيها والاجتماعات الكبيرة سمة تجعلها تشبه في بعض أحوالها مناسبات الأفراح والتهاني ، وقد نبه إلى هذه المبالغة وحذر من تطورها عدد من العلماء المعبرين .. ، نلمح هذا الشعور لدى الشاعر في ( زحام ، ضجة ، فاكسات ، سيل التعازي ) وكلها توحى بالمبالغة والكثرة ، ومن الجميل في هذا النص أن الشاعر لم ينسب هذه المبالغة إلى توجيه الشرع ولكنه أشعرنا بابتداع ذلك في قوله ( طقوس موسمية ، مسرح الموت الذي نصبه ) ، وقد استخدم الألفاظ العصرية لتحقيق في النص جمالية التوافق بين المعاني والألفاظ .

#### د ( اللغة التراثية

إن مما ينبغي إدراكه والانتباه له دائما وأبدا أن اللغة تراث الشاعر الأول ، وبما أن اللغة من صفاتها النمو والتطور المستمر فإن الباحث اللغوي حينما يلتفت إلى الوراثة البعيد ويسترجع ذاكرة اللغة التي يتناولها بالبحث والدراسة فسيجد أن جزءا من هذه

(١) يافدى ناظريك : غازي القصيبي ، ص ١٠٤ .

اللغة قد تجاوزه الاستعمال وبقي حبيس المعجم اللغوي ، بل إن هذا الجزء قد يصبح غريبا على الاستعمال المعاصر ، ولكن هذا التجاوز لا يستطيع أن يفرض سيطرته على لغة الفن إذا تمكن من فرضها على لغة العامة أو بالأصح لغة التخاطب والتداول العصري في ذلك العصر ، بل إن تلك اللغة التراثية تصبح في الفن ولدى الكاتب المبدع مخزون ثراء وفائض وفرة ؛ يحتاجها المبدع المتقن للغة في بعض الأوقات لما قد يجده فيها من طاقة جمالية قد تعوزه في الشائع والمتعارف أو بالأصح المستهلك العصري ، وهنا وعند هذه الدرجة يصبح استعمال اللغة التراثية قيمة جمالية تستحق الرصد النقدي والتبع الفني ، وعليه فاستعمال هذه اللغة ستفاوت درجة جماله وبريق إبداعيته من شاعر إلى شاعر ومن نص إلى نص ، ليتراوح في مستواها الدلالي بين درجة الصفر ودرجة التألق والكمال .

وفي الرثاء السعودي نجد حضورا ملفتا لتلك اللغة التراثية ومحاولة الاستفادة منها ، فنجد ألفاظا وتراكيبا تراثية ينتج عن استخدامها العديد من الجماليات ، ومن ذلك ( الربع ، القسم ، الصافات ، النسغ ، النطو ، ألف ألف ، الرمس ، أنصاب ، الأثافي ، مدلهم ) وغيرها الكثير ، فهذا محمد بن حسين يقول في رثاء مثذنة بلدته :

ربيع ترامته أهواء معريدة هدت منارات مجد دونه الغار<sup>(١)</sup>

فكلمة ربيع من الألفاظ التراثية وهي تعني موضع سكن القوم ، ولكن هذا الموضع يتميز بربيعة ونضارته وما يتبع ذلك من مجد وسؤدد وخير وعطاء ، فهو يختلف عن الطلل والدار والبلد والمكان والرسم .. إلخ ، وذلك لإيحائيته الخاصة التي ينفرد بها عن كل ذلك كما بينا أعلاه ، ومن هنا فإن لجوء الشاعر إلى هذه المفردة التراثية سيكون متشعبا دلاليا بإيحائها وخصوصية مدلولها ، وقد لا يجد في اللغة المعاصرة ما

(١) أصدقاء وأنداء : محمد بن حسين ، ص ٣٩ .



يعوض تلك الدلالة ، لأن العمق التراثي تبقى له سيطرة التأصيل والشهرة ، فلو اختار كلمة وطن أو بلد لما كان لها ذلك الإشعاع الذي يبرز في تلك الكلمة التراثية المحملة برمز البهاء والجمال ، ومن اللغة التراثية كذلك استخدام ( ألف ألف ) كما نجده عند محمد هاشم رشيد في رثاء الملك فيصل حيث يقول :

إنه صعقة الردى تغمر الكو ن وتطويه في برود الشقاء  
وانهيار لألف ألف بناء يتسامى في عزة واعتلاء<sup>(١)</sup>  
والضمير في البيت الأول يعود على ذلك المصاب العظيم ( موت الملك ) ،  
ونجد هذا التعبير عند عبد الرحمن العشماوي في رثاء البلد الإسلامي ( طاجكستان )  
حيث يقول :

سل ألف ألف عفيفة قد هتكت أعراضهن مبادئ الأقزام  
فاستخدام هذا التعبير التراثي ( ألف ألف ) إنما أتى لما يحمله من دلالة تراثية  
تعني التعظيم والتهويل من شأن الحدث ، واللفظ يرمز إلى أكبر عدد بل إنه يشير إلى  
آخر الأرقام أو نهايتها ، هكذا كانت دلالاته التراثية ، أما في الزمن المعاصر ومع أنه  
عصر الأرقام إلا أنه ليس هناك مدلول رقمي يشير إلى أكبر الأرقام أو آخرها ليحمل  
بالتالي معنى المبالغة أو التكثير وإذا وجد شيء من ذلك فإنه ليس بمشاع التداول لاسيما  
في اللغة الإبداعية مما يعني أن المجيء به واستخدامه لن يكون له بريق جمالي متميز بل  
قد يحدث قلقا دلاليا ونبوا لدى المتلقي ، فلو استخدم الشاعر ( إحدى الكلمات  
ترليون ، مليار ، بليون ) مثلا فلن يكون لها ذلك التأثير الجمالي في اللفظة التراثية  
إضافة إلى إيحائية التهويل والتكثير في الدلالة العددية .

(١) الأعمال الكاملة : محمد هاشم رشيد ، ص ٢٢٩ .

وقد ينتقل بروز اللغة التراثية من حيز المفردة أو الجملة إلى الخطاب الشعري عموماً فيصبح مسيطراً على جل لغة النص ومتأثراً بها ، ومن نماذج ذلك قول حسين العروي في معارضته لقصيدة مالك بن الربيع في رثاء نفسه .. حيث يقول :

همى البارق القبلي واستويل السرى      سحيراً فهات الصافنات القوافيا  
وناغم ظنون المرة الخضر وارتمل      صباحاً شمالياً ، وأرخ المثنائيا  
وفتق صدك المكفهر مسجعا      سجيس الليالي ، واستسر السواجيا<sup>(١)</sup>

حيث يزخر النص بالعديد من الألفاظ التراثية ( البارق القبلي ، السرى ، الصافنات ، المكفهر ، سجيس ، السواجيا ) ، وقد منحت هذه الألفاظ النص شيئاً من الرصانة والجزالة ، وكذلك سيطرت عليه فأفقدته صفة العصرية ، لترجم بغرابتها وعتقها الغربة النفسية التي يعيشها الشاعر المتأزم في هذه القصيدة .

### هـ ( تجاوزات ومآخذ دلالية

اللغة الشعرية كغيرها من مجالات الفنون الأخرى لا يمكن أن يتحقق لها الكمال المطلق والوفاء التام ، ومهما حاول مبدعها الارتقاء بها وإتقان صياغتها واختيار مدلولاتها فإنه لابد أن يعتورها في غالب أحوالها شيء من القصور وعدم الانضباط ، ومن بحث عن العيوب والمزالق فسيجدها سهلة المنال ، لاسيما إذا كان ممن قد اكتملت أدواتهم النقدية وطال مراسهم وتشعبت تجاربهم في مجال الفن والإبداع ، والرثاء في الشعر السعودي يلحقه في هذا المجال ما يلحق غيره على نحو الإجمال السابق ، بل إن ادعاء سلامته المطلقة من القصور والعيوب قد يكون وصمة عار أكثر من كونه محمداً أو ثناء لاستحالة ذلك في عالم الفن والإبداع ، غير أننا نستطيع أن نقول بأن هذا الفن

(١) الأعمال الشعرية الكاملة : حسين العروي ، ١/٢٣٠ .

ومن أبرز هذه الأمور استخدام عبارة ( المثنوى الأخير ) أو ( المأوى الأخير )  
للدلالة على القبر ، وهذه العبارة يبرز في إطلاقها مأخذ شرعي مفاده أن القبر ليس  
مثنوى أخيرا لما يعقبه من البعث والنشور وما بعد ذلك من خلود في الجنة أو النار ،  
ولأهمية هذا الاستخدام وما يبرز فيه من خطورة قد تطال إنكار البعث والحساب  
والجنة والنار فقد نبه إلى ذلك عدد من العلماء <sup>(١)</sup> وحذروا الناس من استخدامها درءا  
لما قد يتبع ذلك من تطور في مفهوم الدلالة وقصدها ، ولأن هذه العبارة يكثُر ترديدها  
على ألسنة الناس ويتداولها جل الكتاب ، فقد كان لها حضور ملفت في شعر الرثاء  
السعودي ، ومن النماذج التي وردت فيها هذه العبارة قول محمود عارف :

حملوك مبرور الذهب      فوق الكواهل والرقاب  
للقبر مثواك الأخيــــــــــــر      مروكنت فينا كالشهاب<sup>(٢)</sup>

ومن الذين وردت عندهم هذه العبارة بـ ( المأوى الأخير ) حسن الزهراني :

(١) من الذين حذروا من استخدام هذه العبارة فضيلة الشيخ (محمد بن عثيمين) - رحمه الله - انظر : (

اللقاء الشهري : فضلة الشيخ محمد بن عثيمين )

(٢) ترانيم الليل : محمود عارف ، ٥٧٥ : ١

والناس تبكي خلفه أسفا      وكثيرهم بدموعهم شرقوا  
حملوك للمأوى الأخير وفي      أرواحهم يتربع القلق<sup>(١)</sup>  
ومثل هذا ما ورد عند رقية ناظر في إحدى مراثيها .. حيث تقول :

تعانقت الأيدي عليك كأنها      تمد لإبريز الحمى .. المكنون  
تزفك للمشوى الأخير معززا      ومشيعا بلواعج .. التابين<sup>(٢)</sup>

ولكن يبدو أن مثل هذا الاستخدام من قبل أولئك الشعراء قد أتى لعدم وعيهم بالمحذور الدلالي من الناحية الشرعية ، كما أنه لم يكن - بالتأكيد - قاصدا السلبية الدلالية في هذه العبارة ، ولم يكن كذلك بقدر تأتية من كثرة دوران اللفظة على ألسنة الناس وشيوع استعمالها .

وقريب من هذا الخطأ في الاستعمال وصف القبر بأنه سلة مهملات كما يقول جاسم الصحيح في مراثيه التي بعنوان ( مراثية جزء عم ) :

فما أجسادنا إلى كنوز      ويطن الأرض سلة مهملات<sup>(٣)</sup>  
فالشاعر هنا وإن لم يقصد إهمال الموتى وعدم مساءلتهم وعيشهم في نعيم أو عذاب برزخي .. وإن لم يقصد ذلك إلا أن استخدام هذه العبارة سيوقعه - لا محالة - بين فكي النقاد ، فكان من الأسلم له العدول عن استخدام هذه اللغة ، حيث إنه قد تقابل مع نجاحها التصويري إخفاقها الدلالي<sup>(٤)</sup>.

(١) صدى الأشجان : حسن الزهراني ، ص ١٢٠ .

(٢) الرحيل : رقية ناظر ، ص ١٩ .

(٣) أعشاش الملائكة : جاسم الصحيح ، ص ٤٥٥ .

(٤) من الذين استخدموا هذه العبارة ( سلة مهملات ) أمل دنقل في قوله : في آخر العمر ، تصوير الأذن عادة سلة مهملات ( الأعمال الشعرية الكاملة لأمل دنقل ، ط ٣ ، ( القاهرة ، مكتبة مدبولي ،

١٩٨٧م ) ، ص ١٦٢ .

ومن التجاوزات في هذا المقام ( حقيقة الموت والاحتضار ) استناد قليل من الشعراء إلى بعض الأساطير الشعبية أو التأويل والطرق الصوفية أو العامية التي تتعلق بالموت أو القبر ، بحيث يتبناها المبدع ويؤمن بها مع مخالفتها للشرع والعقل ، ولكن هذه التجاوزات نادرة الوجود ، ومنها في هذا المجال ما ورد في قصيدة بديعة كشغري التي قد نظمت مرثية في والدها بعنوان ( دمة داود ) ، وقد وضعت شرحا أو بيانا في الهامش يشير على هذا العنوان بقولها (( فارق والدي الشيخ داود الحياة ويعينه دمة ، وقد فسرت بأنها تعبير عن حزن وألم لغياب أحد أبنائه أو إحدى بناته ، وهو على فراش الموت .

ولأنني كنت الوحيدة الغائبة ، فقد كانت تلك الدمة لي تعبير والدي يرحمه الله عن حزنه وألمه لغيابي .

ومن وحي تلك الدمة ، كانت قصيدتي : (( دمة داود )) وفاء لوالدي وذكرى ستظل معي <sup>(١)</sup> .

وقد ركزت في قصيدتها تركيزا كبيرا على تلك الدمة وشغلت بها جل أبيات القصيدة :

تنبينا عن سر دفين	همست بعينك جملة
فلربما تجد اليقين	وتجول تبحث بيننا
.....	.....

وتركت في العين السلام	أسلمت روحك راضيا
تبقى لداود الختام <sup>(٢)</sup>	لخصته في دمة

(١) شيء من طقوسي ، بديعة كشغري ، ص ٢٤ .

(٢) المصدر السابق ، ص ٢٤ ، ٢٥ .



ولو أن الشاعرة جعلت هذا التفسير مقتصرًا على النص ولم تلجأ إلى تأكيد ذلك بكتابتها النثرية لأمكن أن نعد ذلك من باب شطح الخيال ولأصبح هذا التصور والاعتقاد إبداعًا فنيًا لا تنطبق عليه مقاييس المنطق والمعقول بقدر ما يتأرجح به مور اللغة الشعرية وإيحاؤها الرمزي المنطلق في اللاحدود ، وتفسير دمة عين والدها ساعة موته بأنها تعبير عن فقد أو غياب أحد أولاده ساعة الاحتضار أمر لا يستند على حقائق شرعية أو علمية ، ولكنه من باب الإسراف العاطفي الذي تؤسسه الأساطير والأحاجي الشعبية الساذجة .

ولعل من القصور الدلالي ما نلاحظه في الشطر الأخير من النص السابق ( تبقى لداوود . ) حيث تنادي والدها باسمه ، وقد كان الأنسب أن تقول ( والدنا ) أو ( أبينا ) أو أبي ، حيث إن الأب ليس من المناسب ذكره أو نداؤه باسمه ولكن بكنيته تأدبا معه وإجلالا لقدره ومكانته الأبوية .

واختيار الشاعر لألفاظه ووضعها في المكان المناسب لها والاستفادة من دلالتها أمور يجب على المبدع مراعاتها والتعامل معها بحذر تام ودقة متناهية لكيلا تسود إبداعه الركاسة والضعف الدلالي ، ويخدم الشاعر في هذا المجال إتقانه للغة وكثرة ممارسته ودريته الأسلوبية الإبداعية ، والشعر السعودي قد غلبت على جل وأبرز مبدعيه سمة الإتقان اللغوي والتميز الثقافي والفكري مما كان له انعكاس إيجابي على ذلك الشعر ، غير أننا قد نجد لدى قليل من الشعراء بعض الهنات أو المزالق النادرة ، ومن ذلك اختيار بعض الألفاظ التي لا تتناسب مع صياغة النص فنيًا أو معنويًا ، ومن هذا قول أسامة عبد الرحمن :

كم للمنايا هجعة وهجوم والمرء مهما دام ليس يدوم<sup>(١)</sup>

(١) واستوت على الجودي : أسامة عبد الرحمن ، ص ١٣٠ .

فوجود كلمة ( دام ) قد أحدث ركافة أسلوبية وضبابية دلالية إذ إن تركيب جملة ( مهما فعل ليس يفعل ) ينبغي أن يختلف فيها الفعل الماضي والمضارع ، ولو أتى بلفظة ( عاش ) أو ( بقي ) بديلاً لـ ( دام ) لكان أنسب .

ومن الألفاظ التي لم يكن اختيارها مناسباً كلمة ( ذباب ) في قول الغزاوي :

صدمة دونها أرى الصبر طيفاً      عزني فيه يا أساتي الخطاب  
غير أن الإعصار يعصف عصفاً      يصدع الراسيات كيف الذباب<sup>(١)</sup>

حيث إن ظاهرة المعنى يوحي بأنه قد شبه نفسه بالذباب ، والذي دفعه إلى ذلك أو بالأصح جامع المشافهة إنما كان لإبراز مدى ضعفه وعجزه ، تلك الصفة التي قد أودعها الله في ذلك المخلوق الضعيف ( الذباب ) ولكن هذا اللفظ قد يوقع الشاعر بين فكي النقد مهما كان له من دور في إتمام المعنى العام وإبرازه ، وما ذلك إلا لأن الشاعر قد أهان نفسه وحقرها بهذا التشبيه ، والله قد كرم بني آدم على كثير مما خلق وميزه بالعقل والقدرة ووهبه ما لم يهبه لكثير من مخلوقاته الأخرى .

(١) أحمد الغزاوي وآثاره الأدبية : مسعد عيد العطوي ، ط ١ ، ( مطبعة الحرمين ، ١٤٠٦هـ ) ، ٣/١٨٠ .

### الصورة الشعرية

#### • الصورة الجزئية

#### • الصورة الكلية

تعد الصورة الفنية من أهم عناصر الشعر وأشدّها تميزاً في تحقيق الجمالية الإبداعية ، هي مبدأ الحياة في القصيدة ومقياس رئيس لمجدها الإبداعي ، ومع هذه الأهمية إلا أن الصورة كمصطلح أدبي لا تزال محط الاختلاف والتضارب (( وإذا أراد الدارس أن يجمع بين آراء النقاد ليصل إلى تحديد دقيق للصورة الشعرية فإنه سيظل يضرب في التيه ، وربما أصابته الحيرة لكثرة التفاسير وتناقضها وغرابتها ))<sup>(١)</sup> ، وليس وجود هذا الاختلاف دالا على عدم توحيد مفهوم الصورة بقدر دلالاته على سعة المصطلح وتشعبه المتعدد ، فالصورة يشكلها العديد من العناصر كالموقع والحركة والشكل والحجم والألوان .. إلخ ، كما أنها تتميز بالعديد من الخصائص كالوحدة والإيجاء والتطابق .. وغير ذلك ، ولعل نظرة النقاد إلى تلك الخصائص والعناصر هي التي كونت اختلافهم حول المصطلح وذلك لتباينهم في التوسع والتضييق حيال تلك المكونات ، ونجد أن أغلب هذه التعريفات الحديثة لمفهوم الصورة في الشعر تحاول

---

(١) عاشق المجد : حيدر الغدير ، ط ١ ، ( بيروت ، مؤسسة الرسالة للنشر ، ١٤١٧هـ ) ، ص ١٤٩ .

جاهدة التخلص من التوقع في حيز النظرة القديمة للصورة والتي تحصرها في الفنون البلاغية المعروفة كالتشبيه والاستعارة والمجاز وغيرها ، ولعل منشأ هذا التخلص ومحاولة الانفلات منه قد جاء بعد إدراك انطلاق الصورة إلى أبعد من ذلك واستيعاب شموليتها وسعتها غير المحدودة ، وهذا الأمر يحد ذاته شيء إيجابي جداً لأنه قد عكس إدراكا وتفهما لواقع الصورة الفنية في الشعر الحديث ، وما حدث فيها من تطور ونمو ، فهي عند بعضهم تعني ((التركيب القائم على الإصابة في التنسيق الفني الحي لوسائل التعبير التي ينتقيها وجود الشاعر - أعني خواطره ومشاعره وعواطفه - المطلق من عالم المحسّات ؛ ليكشف عن حقيقة المشهد أو المعنى ، في إطار قوي نام محس مؤثر على نحو يوقظ الخواطر والمشاعر في الآخرين ))<sup>(١)</sup> ، ونشاهد كيف حاول هذا التعريف الابتعاد عن اختزال الصورة في مجالات البلاغة ، كما أنه ركز على وسائلها وأهميتها إيقاظها لمشاعر الآخرين ، وهناك من يعرف الصورة الفنية بأنها (( أية هيئة تثيرها الكلمات الشعرية بالذهن شريطة أن تكون هذه الهيئة معبرة وموحية في آن ، لكن هذا المفهوم هو المفهوم العام للصورة ، أما المجال التفصيلي له فيجعل الصورة تركيبة عقلية تحدث بالتناسب أو بالمقارنة بين عنصرين هما في أحيان كثيرة ، عنصر ظاهري وآخر باطني وأن جمال ذلك التناسب أو المقارنة يحدد بعنصرين آخرين هما :

الحافز والقيمة ، لأن كل صورة فنية تنشأ بدافع وتؤدي إلى قيمة ))<sup>(٢)</sup> ، وقد حدد هذا المفهوم عناصر الصورة بما في ذلك الدافع والقيمة فيها ، ولعل المقصود بالعنصر الظاهري هنا ما يكون من العالم المحسوس ، وقد قيل بأن (( الصورة هي كل

(١) الصورة الفنية : علي علي صبح ، (د.ت) ، ص ١١ .

(٢) الصورة الفنية في النقد الشعري : عبد القادر الرباعي ، ط ١ ، (الرياض ، دار العلوم للطباعة ،

شيء تقوى على سماعه أو رؤيته أو لمسه أو تذوقه ((<sup>(١)</sup> ، وهذا الاهتمام بالجانب الحسي هو الذي أوجد تلك التقسيمات في الصورة من بصرية وسمعية وذوقية .. إلخ ، أما الجانب الباطني فالمعني به أفكار الشاعر ونفسيته التي هزتها تجربة عميقة وعلى هذا فإن من المهم إدراك الفارق الكبير بين الصورة في الأدب والصور في غيره من الفنون ، فالصورة الأدبية صورة مشابهة لا مطابقة ونعني بالمطابقة التي تمثل الشيء لتكون نسخة منه في جميع أجزائها ومكوناتها ، أما الصورة الأدبية (( فتستطيع أن تمثل بدرجة متساوية وفي وقت واحد أشياء بين بعضها وبعضها بون شاسع ، وتستطيع - من ثم - أن تحدث ارتباطات شعورية عجيبة ))<sup>(٢)</sup> .

(( وعن طريق البناء التصويري اللغوي تتوحد مشاعر الشاعر في معاناة وجدانية ذاهلة تفقد فيها الأشياء تماسكها القديم حيث يتمازج الحدث والتصوير في هرم الرؤيا الفنية شريطة أن يحتضن الخيال انفعال الشاعر حتى يذوب ما بينهما من فواصل ))<sup>(٣)</sup> ، كما أن (( الصورة إذ توحد بين حقيقتين متباعدتين في المكان لم تلتقيا قط إنما تصبح خلقا جديدا معبرة عن عالم جديد ، وإذ تنفي شكل الأشياء الظاهري وتركز على صفاتها ورموزها إنما تعيد الوحدة والانسجام لهذا الكون المشتت المتناقض والمتباعد ، وتبقي للخيال تلك القدرة الصافية وذلك الفعل الكيميائي الذي يصهر الأشياء ويوحدها ))<sup>(٤)</sup> .

(١) المصدر السابق ، ص ٨٧ .

(٢) الشعر العربي المعاصر : عز الدين إسماعيل ، ص ١٣٢ .

(٣) فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور : رجاء عيد ، ط ٢ ( الأسكتندرية ، منشأة المعارف ) ، ( د.ت ) ، ص ٤٠٥ .

(٤) الحداثة في الشعر العربي المعاصر بيانها ومظاهرها : د. محمد العبد حمود ، ص ١٠٤ .



## ١- الصورة الجزئية

والصورة الجزئية تعتمد في أغلب أحوالها على الوسائل البلاغية المعروفة كالتشبيه والاستعارة والكناية ، ويتدرج مستوى هذه الصورة بين البساطة وقرب المأخذ وبين التركيب والابتكار ، والغالب في الأول أنه مما لاكته الألسن وكثر استخدامه وتردده ، ومن نماذج هذه الصورة قول يوسف أبو سعد :

هو نبع من المعارف صاف أتباريه قطرة الأوشال<sup>(١)</sup>

فهذا التشبيه البليغ بين المرثي والنبع المتدفق في صفائه وعطائه ، لم يحدث فينا أثرا جماليا ملحوظا ، لأن التصوير فيه من المتبذل المألوف ، ولا يعني هذا غياب الجمالية أو الشاعرية فيه ، فهو على أقل الأحوال أفضل من أسلوب التقرير المباشر الذي قد تغيب فيه الوسيلة الفنية مطلقا ، والشاعر قد حاول في هذه الصورة تقليل حدة ابتذالها وبساطتها وذلك بانتقاله في الشطر الثاني إلى إقامة أسلوب المقارنة بين النبع وقطرة الأوشال وكأنه قد أحسّ بما يعتور صورته من بساطة ويسر تركيب فحاول درء ذلك والخروج عليه.

وقريب من أنموذج هذه الصورة قول عبد الله بن خميس في رثاء طالبات مدرسة جلاجل .. حيث يقول :

شوادن أمثال الزهور نضارة وقطف الخطى إما تبارين كالدمى<sup>(٢)</sup>

فالصورة تقوم على التشبيه في تركيبه ونمطيته المألوفة حيث شبه تلك الفتيات بالزهور في النضارة ، والملاحظ في هذين الأنموذجين أن مصادرها من الطبيعة المشرقة الفاتنة بجمالها وسحرها ، فالنبع والزهور من الأشياء التي تحقق جمال الطبيعة

(١) تقاسيم على ثمر الشجن : يوسف عبد اللطيف أبو سعد ، ص ١٠٩ .

(٢) على ربي اليمامة : عبد الله بن خميس ، ص ٤٦٣ .

وإشراقها ، والطبيعة أو البيئة بمحتوياتها الكثيرة تعد مصدرا زاخرا للصورة الأدبية .  
وكما تكون مصادر الصورة حسية ملموسة يستمدّها الشاعر من الطبيعة الحية  
فإنها قد تكون غير حسية أو طبيعية ، وهذا النوع أكثر ما يبرز فيه تصوير المعاني العامة  
ومن أمثلته قول سلطنة السديري في رثاء شقيقها :

كابتهاج العيد ..

قد كنت بحب تبسم

تحضن الأخوة والأم

وذا صرح تهدّم<sup>(١)</sup>

وهذه الصورة تقوم على التشبيه وقد تقدم فيها المشبه به وأداته وفي هذا ما يدعم  
قوة التصوير ويمكنها من التشابه المحض ، والمشبه ( ابتسام المرثي ) والمشبه به ( ابتهاج  
العيد ) من المعاني العامة ، كما أن الأخير قد قام على التشخيص حيث ورد العيد  
مبتهاجا وفي هذا ما يدعم فاعلية التشبيه والتشخيص ، وهذه الصورة ببهائها وإشراقها  
وما ينسكب فيها من عوامل الفرح والحبور الذي يتركز في المشبه والمشبه به وينبثق  
منهما .. ، هذه الصورة تعكس الماضي بأفراحه وجماله حيث كان المرثي الشقيق يعيش  
بين الأسرة من الأم والأخوات وحيث كانت الأسرة تنعم بوجوده وتحس بالأثر الكبير  
لذلك الوجود ، وهنا تمتد الصورة وتأخذ تحولا أسلوبيا فينمو جمالها الفني وتصبح  
تلك الصورة للماضي المبهج بكمالها الفني السابق طرفا جديدا في صورة جديدة تقوم  
على المفارقة التصويرية ، فالماضي ببهجته وأنسه يشبه صرحا متهدما ، ولا يقف  
جمال هذه الصورة عند نموها وانطلاقها المتجدد فحسب ولكن في انسباك المشبه والمشبه  
به في الصورة الأولى وتحولهما إلى طرف واحد في الصورة الثانية مما يعني الاتحاد

(١) على مشارف القلب : سلطنة السديري ، ط ١ ( الرياض ، مطابع الفرزدق ، ١٤١٥ هـ ) ص ٧٩ .

والاندماج التام بينهما ، فيصبح التشابه قريباً جداً .

ويقترّب من هذا الأسلوب في جماليته وتألقه الفني ونعني به النمو في الصورة والانطلاق من صورة إلى أخرى .. قريب منه التعدد في أحد أطراف التشبيه ، كأن يصبح المشبه أشياء متعددة أو العكس ، ومن ذلك قول فيصل أكرم :

فأنا المرايا

وأنا العيون

وأنا المسافة

وأنا الفوارس

والحواجز والخيول<sup>(١)</sup>

فالتشبيه البليغ هنا قد أتى متعددا ، والتعددية أشبه ما تكون بال تكرار المؤكد فالمشبه دائما الضمير المنفصل ( أنا ) والمشبه به متغيب باستمرار فهو تارة العيون ، وتارة المرايا ، وتارة المسافة .. إلخ ، وقيمة الصورة هنا تتضافر مع الرؤية الشعرية التي أراد الشاعر أن يتبناها ويؤسس لها وهي تعظيم نفسه وإعلاء شأنها حيث إن الأنا قد أشبهه الكثير من الأشياء المعنوية والحسية ، والصورة الشعرية (( من أهم سماتها أنها تنبض بإشارات تدفعك إلى تجاوز حدودها حيث يتخلق خلف تلك الحدود عوالم جديدة لا تستطيع أن تقبض عليها داخل مصفوفات الذهن ، ولكنك تحس بها وتعايشها ))<sup>(٢)</sup> ، وهذا ما ينطبق على هذه الصورة المقتضبة أمامنا ، فهي لا تقتصر على التشبيه بمعناه البياني الذي يحصره البلاغيون فيما نسميه وجه الشبه ولكنها تتجاوز ذلك إلى معان أخرى قد نستطيع إدراكها من مؤشرات لغوية نلاحظ ومضها في

(١) مقدمة الكتاب الأخير : فيصل علي أكرم ، ط ١ ، ( حائل ، نادي حائل الأدبي ) ، ( د.ت ) ص ٨٩ .

(٢) فلسفة البلاغة : رجاء عيد ، ص ٤٠٦ .

مواد الصورة الشعرية كالألفاظ والشكل والتركيب وغير ذلك ، ويمكن ملاحظة هذه الأمور لمحاولة استكناة تلك المعاني البعيدة عن تفتيب الصورة متجاوزين بذلك التفتيت الاقتصار على بيان أطراف الصورة في وسائلها المتعددة ، ومن ذلك قول عبدالرحمن العشماوي في رثاء الشيخ عبد العزيز بن باز - رحمه الله - :

خفقان قلب الشعر أم خفقاني      أم أنه لهب من الأحزان  
مالي أرى ألفاظه كحجارة      ترمي بها الأفواه للأذان  
الشيخ مات عبارة ما خلتها      إلا كصاعقة على الوجدان  
أو أنها موج عنيف جاءني      يقتاد نحوي ثورة البركان<sup>(١)</sup>

فهذه الصورة المتكثفة والمتعددة الوسائل من استعارة وتشبيه تعكس في جميع أطرافها موقفا واحدا وتسعى بكثافتها نحو بلورة الموقف الرثائي بفاجعته الهائلة وضرته الموجهة ، فنجد مثلا أن المشبه به ( حجارة ، صاعقة ، موج عنيف ، لهب ) وجميعها لمشبه واحد وإن اختلف التعبير عنه وهو الإخبار بموت الشيخ أو ألفاظ وعبارات ذلك الخبر ، وأمام هذه العبارة القوية ترسخت رؤية شاعرية متأججة قد أدركت ثقل العبارة وقوة تأثيرها فحاولت إبراز ذلك بالصورة الشعرية وجعلت جزءا من الصورة يقوم على تلك الأشياء السابق ذكرها لما تحمله من شدة الوقع والتأثير .

ومن الصور التي تدفع إلى تجاوز حدودها قول الشاعرة هيام حماد في رثاء والدها :

يا ليلة توسدت شباك غرفتي ..  
بوجهها الكثيب ...  
وأخرجت منديلها ترد دمعتي ..

(١) عيون المراثي البازية : سليمان العثيم وفهد الجوعي ، ص ١٧٨ .

## في فورة النحيب ...

لا تمسحي مدامعا بكت على الحبيب<sup>(١)</sup>

فالتشخيص هنا يتمثل في إبراز الليلة بصورة امرأة ذات وجه كئيب وقد توسدت شباك غرفة الشاعرة ، ويستمر هذا التشخيص في النظرة الأولى إليه مركزا على إبراز الحزن الشديد والبكاء الكثير لتلك الليلة ، وما نريده هو أننا سنلاحظ شيئا من القلق القرائي عند النظر في قولها ( وأخرجت مندبيلها ترد دمعتي ) فإزاء المتكلم هنا قد صرفت السياق إلى الشاعرة وتحول الحزن والهم من الليلة إليها ، مما يعني أن الليلة بوجهها الكئيب رمز للشاعرة ، وقد أسقطت حزنها وهمومها على الزمن ( الليلة ) لحاجة نفسية ملحة تترجم شيئا من التخلص والانفلات من أسر الحزن والبكاء ، وذلك لأن الليل بظلامه القاتل يتلوه الصباح بنوره المشرق ، وكذلك هذا الحزن وهذا البكاء سيزول وسيصبح من مكونات الذكريات ، ولكن الشاعرة لم ترد الإفصاح عن ذلك مع استشعارها له لكي تعطي الزمن فاعليته وتجعله يمارس حقه كاملا ، فالزمن من لوازمه التغير والتحول المطرد من حزن إلى فرح ومن ظلام إلى ضوء ومن عسر إلى يسر .. إلخ ، ولعلنا نجد مما يعضد هذا ويؤيده بقوة شديدة تكرار الشاعرة له في موضع آخر من النص حيث تقول :

... يا ليلة ترنحت على جدار غرفتي

... وأطفأت سراجها

تلحفت في خطوها عباءتي

وأدمعي تفر من أجفانها<sup>(٢)</sup>

(١) قارب بلا شراع : هيام حماد ، ط ١ ( جلة ، مطابع المدينة المنورة ، ١٤٠٧هـ ) ص ٢١ .

(٢) قارب بلا شراع : هيام حماد ، ص ١٩ .



وهنا تتلحف الليلة عباءة المرأة مما يقودنا إلى الجزم بما ذهبنا إليه سابقا ، ونجد أن هذه الليلة تترنح على جدار الغرفة وتطفئ السراج وتتلفح العباءة ، فكأن هذه الليلة قد فرضت سيطرتها واتخذت طابعا يختلف عن كل الليالي الأخرى ، وليس هذا فقط بما وقع فيها ولكنه بتشخيصها وأحزانها ، فالليلة بتغير طابعها تمثل المرأة بتغير حالها وخروجها على واقعها المألوف ، ذلك الخروج الذي قد فرضه الحزن وقضى به المصاب ، وجعل الزمن رمزا للإنسان أمر يوقظ لدى المتلقي الكثير من الإيحاءات ، فهو مؤشر على دور الزمن في حياة الإنسان وما يطرأ عليها من التحولات والتغيرات ، وما تنتهي إليه من القضاء والفناء ، ويقترب من مثل هذه النماذج للصورة الشعرية والتي تدفعنا إلى تجاوز حدودها الأولية .. يقترب منها نماذج أخرى تبعث فينا شيئا من التأمل وتثير الكثير من التساؤلات ، وذلك كما يحدث في بعض الصور البيانية حينما يكون أحد أطراف الصورة قد تم اختياره بشيء من الدقة والتخصيص ، وذلك كقول محمد هاشم رشيد في رثاء ضياء الدين رجب :

وعلى ذرى (( سلع )) أكاد أحس في عمق السكينه

بالدمع ، بالمأساة ، بالأشجان ، بالمهج الحزينه

بحفيف أجنحة ، كأجنحة الحمام في الحرم<sup>(١)</sup>

فهذا النص قد أتى حاملا وضوح العبارة وسهولة اللفظ ، ولكنه في البيت الأخير ومن خلال الصورة التشبيهية يستثير فينا العديد من التساؤلات حين ورد المشبه (أجنحة) والمشبّه به (أجنحة الحمام في الحرم) فهذا التخصيص والحصر الدقيق يجعلنا نتأمل ما قد تتميز به تلك الأجنحة أو حفيفها ، فأجنحة الحمام في الحرم قد حصلت على شيء من التقدير والحرمة الخاصة التي لا تستطيع أن تدركها حمام

(١) الأعمال الكاملة : محمد هاشم رشيد ، ص ٢٤٨ .

الأمكنة الأخرى ، وحمام الحرم تعيش في أرض قد فضلها الله وكرمها .. وحمام الحرم سنجدها تحمل الكثير من المميزات التي لا يمكن أن تحظى بها الحمام الأخرى ، وما يزيد جمالية الصورة هنا أن المشبه قد جاء معطوفا في المعنى على ما سبقه ( الدمع ، المساة ، الأشجان ) ولكنها جميعها لم تدخل طرفا في تشبيه كما حصل للأجنحة .

وما نلاحظه في هذه الصورة التشبيهية مجيء المشبه به مضافا إلى ما يخصه وفي ذلك ما يزيد من تألق الصورة وتأثيرها وإقناعها ، وهذا العمل من عوامل ثراء الصورة وهو يقودنا إلى تتبع تلك العوامل ودورها في الثراء كمزية جمالية في الصورة الشعرية ، وأول عوامل هذا الثراء قد تتأتى من تكثيف الصورة كتوالي التشبيهات والمجازات وتواليها بشكل متلاحق ومستمر ، وغالبا ما يكون الطرف في تلك المتواليات أو الأمر المراد تصويره شيئا واحدا ، ومن ذلك قول أسامة عبد الرحمن في رثاء أحد أساتذته :

ويعود مثل البحر .. ديدنه الندى	والبذل بذلا كالسخاء .. جزيلا
ويسير والفقير الأثيم كأنه	قدر يشاركه الحياة سيلا
فيظل كالجبل الأشم مناعة	ويظل رغم النائبات نيلا
ويظل ينضح كالسحاب مودة	لا تعرف التضليل والتمثيلا
ويظل مثل النهر في جريانه	يروى وينشئ أنفسا وعقولا <sup>(١)</sup>

فهذا النص نجد أنه قد احتوى في كل بيت على ما لا يقل عن صورة تشبيهية واحدة ، فالمرثي بجوده مثل البحر وهو كالجبل مناعة وينضح كالسحاب .. ، والوسيلة واحدة في جميع هذه الصورة كما أن معنى وهدف هذه الصورة يكاد يكون واحدا إن لم يكن متقاربا ، وقد أوجد هذا التكثيف ثراء خياليا خصبا في مادة الصورة الشعرية ، وقد عوض هذا الثراء في دلالة وقيمتها المعنوية ما نشاهده من التقليدية وغياب الابتكار

(١) واستودت على الجودي : أسامة عبد الرحمن ، ص ١٣٢ .

والتجديد في التصوير ، حيث إن هذه الصور المتتالية جميعها من المستهلك المكرور .  
وقد يأتي ثراء الصورة من مجيء أحد أطرافها موصوفاً بجملة تفصيلية ، وأكثر  
ما يحدث هذا في المشبه به ، ومثاله قول محمد الخنيزي :

لست مهما بلغت غير سحاب يتلاشى لدى هبوب الرياح  
أنت ما أنت ؟ أنت طين حقير مرهق بالخطوب والأرواح<sup>(١)</sup>

فالسحاب هنا قد جاء مشبهاً به والإنسان بانتهاؤه إلى الفناء هو المشبه ، وثناء  
الصورة يكمن في اختيار وانتقاء المشبه به بل قد لا يناسبه أو يرفع من جماليته شيء  
آخر كما يفعل ذلك السحاب ، وما ذلك إلا لما يتصف به السحاب من التلاشي  
والزوال عند هبوب الرياح مهما كان ثقل وتعاضم ذلك السحاب ، والوصف هنا قد  
أثرى الصورة لأن هبوب الرياح يتناسب مع كونه رمزا للخطوب والحوادث أو للموت  
تحديداً في هذا المقام ، ومع الثراء والجمال في هذه الصورة إلا أن الشاعر قد أهدب شيئاً  
من بهائها في البيت الثاني لأنه قد جاء شارحاً ومحللاً للصورة الشعرية بأسلوب تقريرى  
مباشرة ، والصورة الشعرية من الأفضل لها دائماً عدم تحليلها أو بيان المقصود بها  
حيث إن ذلك يقضي على إبداعية الصورة وفنيتها البهية لأنه يصرف الذهن عن  
الاسترسال في تخيل الصورة وتأمل إبداعها ، (( فليس التشبيه إلا دعوة دخول المتلقي  
إلى ما ورائيات الأشياء وتوجه إليه ليحتضن في تعاطف مختلف الإيماءات التي تظل  
تحوم على آفاق الصورة التشبيهية ليحاول اقتناص ما أمكنه من طيورها المحلقة ))<sup>(٢)</sup> ،  
ولا يعني هذا أن كل شرح أو تحليل يعقب الصورة سيفسدها ولكن ذلك لا ينبغي أن  
يأتي بأسلوب التقرير الفج الذي تغيب فيه الإبداعية ويتلاشى الخيال ، أما إذا كان بيان

(١) النغم الجريح : محمد الخنيزي ، ص ١٣٤ .

(٢) فلسفة البلاغة : رجاء عيد ، ص ٢٥٤ .

الصورة قد أتى بعدها بأسلوب فني أو بتصوير إبداعي جديد فإن ذلك قد يصبح ثراء للصورة الأولى وامتدادا لجماليتها وإغرائها ، وقد نلمح هذا في مثل قول غازي القصيبي :

تذلنا كف المنون كفارس يروضن      من أفراسه الجامح الصعبا  
فترجع أطفالا نخاف من الدجى      ونجفل من شرب الدواء إذا صبا<sup>(١)</sup>

فلاستعارة والتشبيه في البيت الأول قد صورنا المنون بالفارس الذي يروض الجامح من خيوله ليذله ويجعله طيعا متأدبا ، والأفراس الجامحة الصعبة هنا هي الإنسان بغفلته وتناسيه للمصير المحتوم ، فهو يلهو ويعبث غير آبه بالموت الذي يترصده كل حين ، ولكن هذا الجموح يذهب ويزول عند الوقوف على مفاجأة الموت في الأقارب والأصدقاء وسائر الناس حيث يرى الإنسان مصيره ونهايته في أولئك الراحلين ، وهنا يصبح ذليلا خائفا قد روضته المنية وذلته ، وتكتمل الصورة في هذا البيت ثم يأتي البيت الثاني مفصلا وشارحا تلك الذلة حيث يتحول الإنسان بذلته السابقة إلى طفل يخاف من الدجى ، ويجفل من شرب الدواء ، فتتلاشى مواهب الإنسان وتذهب إمكانياته ومقدراته أمام المنية ، ويتحول طفلا ذليلا ، ولعل في اختيار كلمة الدجى إيحاء بمدى تلك الذلة وتعاضم شأنها والتي قد وصلت بالإنسان إلى خوفه من شرب دواء أدوائه أو هيئته لذلك الأمر ، وهنا يصبح هذا البيت قد عمق بصورة أدبية ذلك التصوير السابق وأكد عليه دون أن يحدث ذلك بأسلوب الشرح والتقرير الذي يقتل عنصر التأمل والتذوق للخيال الإبداعي المنطلق .

وكما أن الثراء من مميزات الصورة الفنية فإن الابتكار والجدة من أهم مميزاتها أيضا وذلك لما تحدثه من انبهار القارئ ورؤيته شيئا جديدا وتصويرا غريبا ، والجديد

(١) يافدى ناظريك : غازي القصيبي ، ص ٢٦ .



بطبعه يأخذ القلوب ويسيطر على الأذهان ، ومن الصور التي حظيت بهذا التجديد في  
 الرثاء السعودي قول غازي القصيبي في رثاء أمير البحرين :  
 واليوم نمشي في الفجيرة مثلما      نمشي اليتيمة خانها الآباء<sup>(١)</sup>  
 حيث شبه مسيرهم في فاجعة المرثي بمشي اليتيمة التي خانها الآباء ، ووجه  
 الشبه فقد وغياب الولي ، وتشبيه الفاقد باليتيمة أمر من الجدة والابتكار بمكان  
 يستدعي الوقوف أمامه ومحاولة استحضار الجماليات فيه ، فالشاعر يريد الإشارة إلى  
 أن شعب الأمير الراحل وأحباءه وأصدقائه بعد غيابه ورحيله قد أصبحوا كالأيتام  
 الفاقدين لأنه كان لهم بمثابة الأب الرحيم والوالد العطوف ، واختيار لفظة اليتيمة لما  
 يوحي به من الضعف الشديد في العنصر الأنثوي وما يستدعيه هذا من الرحمة  
 والإشفاق ، وخيانة الآباء هنا إشارة إلى من يتولى شأن اليتيمة ويقوم على رعاية  
 وولاية أمرها بعد وفاة والدها ولكنه بمقابل الأب لن يستطيع تعويض ذلك المفقود ولن  
 يستطيع أن يسد مكانه ، ولعل في اختيار لفظتي ( خانها ) و ( الآباء ) ما يذهب إلى  
 الماعات كثيرة ترمز إلى هذه الأشياء .

ومن الصور التي تحقق فيها عنصر الابتكار والتجدد فمنحها الحيوية والإيحاء  
 قول جاسم الصحيح :

ت أقيمت موائد للتراب	تلك أجسادنا على طبق المو
عاجلتها دموعنا بالشراب	كلما غصت القبور بعظم
.....	.....

ض ومل الطهارة في الأصلاب <sup>(٢)</sup>	طال جوع التراب يا أمنا الأر
---	-----------------------------

(١) المصدر السابق ، ص ٧١ .

(٢) رقصة عرفانية : جاسم الصحيح ، ص ٤٥ .



فهذه الأبيات قد حشد فيها الشاعر العديد من المجازات والاستعارات التشخيصية وقد احتوت على تراكيب مجازية جميلة ، وجمال الصورة هنا لا يتأتى من تشابك المجازات أو تعقيداتها ولكن من جدتها تماما ، هذه الجودة التي تبهر القارئ وتسيطر على تذوقه ، ومن تلك التراكيب ( طبق الموت ، موائد للتراب ، غصت القبور ، عاجلتها دموعنا بالشراب ، جوع التراب ، الطهارة في الأصلاب ) .

ومن وسائل الصورة الألوان حيث إن الشعر في تكوينه إنما ينبت غالبا في أحضان الأشكال والألوان ، و(( عندما تتداخل ألوان الأشياء وأشكالها في الصورة الشعرية تطالعنا الحقيقة شيئا فشيئا لا تكون صارخة كما هي في العلم باهتة ومجردة وإنما تسيطر عليها مسحة حلم وغفوة إيهام في أجواء غريبة ))<sup>(١)</sup> ، فاللون بطبيعته إنما هو مثير حسي يتفاوت تأثيره في الناس ، ولكنه يحدث توترا في الأعصاب وحركة في المشاعر ، والواقع أن اللون قد يكون في الصور الفوتوغرافية أكثر حضورا وأبرز تأثيرا لوجوده ماثلا ومتجسدا في تلك الصور ، ولكنه أيضا في الصورة الشعرية يقوم بتهيئة الشعور إلى تمثل الأشياء واستحضارها ذهنيا ، وقد يكون التمثيل إيجاء وإلماعا وهنا يصبح لعنصر اللون جمالية خاصة في تلك الصورة ، ومن هنا كان من التقسيمات النقدية لدى بعض الدارسين ما يسمى بـ ( الصورة الملونة ) ، حيث إن قيمة الصورة لديهم في كونها طاقة إيحائية منسجمة لونا وخطا وحركة<sup>(٢)</sup> ، وعندهم يصبح ((للألوان والخطوط في التصوير معان ضمنية كالفرح أو الحزن ، العنف أو الرقة ، الحرارة أو البرودة ، الاضطراب أو الاتزان ، إذاً هي ألوان إيحائية ))<sup>(٣)</sup> ، وبالرغم من

(١) الصورة الشعرية ونماذجها في إبداع أبي نواس : د. ساسين عساف ، ط ١ ، ( بيروت ، المؤسسة الجامعية للنشر ، ١٤٠٢هـ ) ، ص ٢٩ .

(٢) الصورة الشعرية : د. ساسين عساف ، ص ٢٨ .

(٣) المصدر السابق ، ص ٣٠ .

تداخل الألوان إلا أن الأساسية كالأبيض والأسود والأحمر والأخضر قد أخذت استقراراً في دلالتها لدى العرب<sup>(١)</sup> ، وفي التصوير الرثائي سيكون الأسود - حتماً - أكثر هذه الألوان وروداً وذلك لدلالته الحسية على الحزن والخوف والكآبة النفسية ، وهذه المعاني من إفرازات ولوازم الموقف الرثائي ، فهذا حسن الزهراني يقول في رثاء شاب كان مغترباً عن الوطن وكانت أمه تنتظره ولكنه عاد إليها محملاً على النعش :

فما جئنا بل جاءنا الحزن لابسا عباءته السوداء اللهم تجلب<sup>(٢)</sup>

فالصورة الشعرية هنا تقوم على التشخيص حيث يأتي الحزن إنساناً قد لبس عباءته وزار أولئك المفجوعين بموت الشاب المرثي ، ولكن الصورة بدون وجود الصفة ( السوداء ) ممثلة اللون بدلالته الحسية لن يكون لها تأثير جمالي بل إنها قد تفقد كذلك قيمتها الدلالية ، فالتشخيص وحده لن يكون معبراً عن دور الحزن وأثره ، أما الوسيلة التصويرية الثانية ( اللون ) فإنها توحى بالأثر السيء للحزن وما يكمن فيه من كآبة ومأساة .

وإذا كانت هذه الصورة اللونية من السهل تذوقها والتفاعل معها كما أن المتلقي سترجم دلالتها الحسية دون جهد أو عناء وذلك لمجيء اللون بدلالته المعروفة ولعدم وجود غموض في ذلك .. إذا كانت كذلك فإنه قد توجد صورة لونية تكون أكثر تكنيكاً وتركيباً ، وذلك مثل قول القصيبي عن الموت :

قل لنا كلمتين

عن رفيق الحروف .. القديم .. الجديد

العنيف .. الرقيق .. العدو .. الصديق

(١) انظر : الصورة البصرية في شعر العميان : عبد الله العفيفي ، ط ١ ، ( الرياض ، النادي الأدبي

بالرياض ، ١٤١٧هـ ) ، ص ١٤ .

(٢) صدى الأشجان : حسن الزهراني ، ص ١٢٣ .

المسمى الفناء

لونه ؟ !

أبيض قاتم

كخريف الشتاء ؟

أسود مشرق

كشحوب العناء<sup>(١)</sup>

فالشاعر هنا يتساءل عن الفناء تساؤلات حائرة قلقة ، يحاول من خلالها تحديد هويته أو تجسيد طبيعته ، وقد شمل التساؤل اللون ، وليس المراد من تحديد اللون تكون صورة دلالية معجمية بحتة ، ولكن اللون هنا عامل حسي سيتحدد من خلاله مفهوم معنى الفناء بواسطة الدلالة المعنوية للون ، تلك الدلالة الثابتة في ذاكرة اللغة المعجمية ، حيث يدل الأسود على الشر والحزن والخوف ، بينما يدل الأبيض على الطهر والبشر والنقاوة والفرح ، ولكن التساؤل عن اللون يبدو بصورة غامضة مركبة ، وذلك لمجيء اللون موصوفاً بما يضاد دلالاته الحسية ( أبيض قاتم ، أسود مشرق ) مع أن الأصل كون القتامة من لوازم وصفات السواد أما الإشراق فمن لوازم البياض ، وهذا الغموض يعكس الصورة الغامضة للفناء وغموض هويته ويتمثل مع حيرة الإنسان تجاهه وعجزه عن الوصول إلى تحديد دقيق لمفهومه وما يعتوره من جوانب غامضة تكمن فيه كالمفاجأة والغيب .. وغير ذلك ، ويزداد تألق الصورة الشعرية المتخذة من اللون وسيلة أساسية في تكوينها عندما يأتي اللون ذا دلالية غيرية في الموقف الرثائي ، تختلف هذه الدلالة عن المعنى الحسي للون بسبب موضوعها أو تجربتها الشعرية ، وبرز هذا الأمر في اللون الأبيض ، ذلك اللون المعروف كما مر سابقاً بدلالاته على البشر

(١) المجموعة الشعرية الكاملة : غازي القصيبي ، ص ٤٩٣ .

والفرح والطهر ، ولكنه في الرثاء قد يأخذ دلالة أخرى تقوم على التباين مع معناه الحسي ، وتبين ذلك نماذج النصوص الرثائية ومنها قول جاسم الصحيح :

صار الكفن الأبيض زي الخلق

في صبيحته الكبرى على ثغر القوابل<sup>(١)</sup>

وكذلك قول عبد الله الرشيد في رثاء نفسه :

وأنا أرقب

فوق سريري الأبيض

شبح الوحشة يذرعها

ما بين مجيء وذهاب<sup>(٢)</sup>

حيث تتحول دلالة اللون في الصورتين إلى الحزن بدل الفرح ، فالكفن الأبيض يصور كثرة الشهداء كما يصور السرير الأبيض ما يعانيه الشاعر المحتضر من المرض والعناء ، وفي هذا ما يدل على انحراف تصويري يتلاءم مع الرؤية الشعرية المطروقة .

## ٢- الصورة الكلية

أكثر مجالات الصورة الكلية خروجاً ما نسميه بالصورة الذهنية أو المشهدية ، وهي التي تنقل تصويراً واقعياً يحده زمان محدد ومكان معين ، ومن ذلك تصوير المشاهد المأساوية أو نقل الذكريات المحزنة ، ونماذج ذلك في الشعر السعودي كثيرة جداً كقول أحمد الصالح في رثاء الشيخ محمد بن عثيمين - رحمه الله - :

(١) نجيب الأبيدي : جاسم الصحيح ، ص ١٤٦ .

(٢) خاتمة البروق : عبد الله سليم الرشيد ، ص ١٠٥ .

إمام هذا الهدى الأحباب ما برحوا      في موكب الحب سدوا باللقا الأفقا  
 كأنهم في انتظار الدرس قد وقفوا      وأن شيخهم في إثرهم طفقوا  
 وأن كرسيه لا زال مزدهرا      بعلمه ما شكاً عباً ولا رهقا  
 وأنه سوف يأتي كالندى سحرا      يياشر الصبح للمحراب معتقاً<sup>(١)</sup>

فهذا الصورة توقفنا على مشهد متكامل من حياة المرثي حيث يستنبط الشاعر صورته من موكب محبي الشيخ كطلابه ومريديه ، وقد يكون هذا الاستنباط حاصلًا من باب المقارنة حينما شاهد الشاعر موكب السائرين في جنازة الشيخ يتبعونها بقلوب قد امتلأت حزنًا وألماً على فراقه العظيم ، وانتقل به هذا الموكب إلى موكب الذكرى السابقة حينما كان يقف ينتظر الدرس بكل لهفة وشوق ، وهنا تبرز المفارقة بين الشعور والإحساس في الموكبين حيث الحزن والبكاء في الموكب الحالي والشوق والتلهف في الموكب السابق أو الذكريات ، ووجود الموكب في الموقفين المتناقضين دليل على تمكن حب الشيخ وحضوره في كل حال أو زمان ومكان ، وكأنه يستلهم هذه الصورة الذهنية من مقولة (عظيم في حياته وفي مماته) ، ولكي يتم تفعيل هذه الصورة وتضاعف تأثيرها وحيويتها فإن الشاعر يستمر في انطلاقه الخيالي مشخصاً كرسي الشيخ الذي يجلس عليه أمام طلبته فهو لا يزال مزدهراً بعلمه ، ولم يشك عباً ولا رهقا ، ليوحى هذا التشخيص باستمرار عطاء الشيخ وتدفق علمه ، فيتآزر معنى الصورة وإيحائها هنا مع ما سبق من أن ممات الشيخ لم ينته به حبه وتأثيره أو حتى علمه وعطاؤه ، وهنا قد يصبح كرسي علمه رمزا لمؤلفاته وآثاره العلمية وفتاواه المتداولة ، وفي البيت الأخير نجد صورة بيانية قد تناسلت مما سبقها وهي تشبيه الشيخ بالندى سحرا ، والمشبّه به (الندى) لفظ له إيحاء خاص جداً يشير إلى العطاء والتدفق المستمر لتصبح هذه الصورة التشبيهية منسكبة في طريق الصورة الكلية وسائرة فيه ، ولعلنا نلاحظ أن تركيب هذه الصورة والمجيء بالفعل المضارع (يأتي ، يياشر) يدل على المستقبل لاسيما وقد سبقها التسويق .

(١) ابن عثيمين الإمام الزاهد : ناصر الزهراني ، ص ٧٨٧ .



أما المواقف المأساوية التي تحدث غالباً في الحروب والكوارث العامة فإنه يكثُر فيها مجيء الصورة الذهنية الكلية لتنقل لنا مشهداً متكاملًا للمأساة القائمة أو النكبة المعاجلة أو الحريق المباغت ، ومن أمثلة ذلك قول عبد الله بن خميس في رثاء طالبات مدرسة جلاجل بعد احتراقها :

فلمست ترى إلا تساقط أنفُس	وتلا على وجه الصعيد مدمداً
ومدفونة تبدو ذوائب شعرها	وكفا خضيباً بالدماء ومعصماً
وشلوا يواريه التراب ممزقا	ووجهاً أحالته المنية أسحماً
ومحرورة مذعورة طار لبها	رماها من الخطب المبرح ما رمى
تبث الدموع المستجيشة حزنها	وتستنطق الأنقاض علّ وربما <sup>(١)</sup>

فهذه الأبيات تنقل لنا صورة حية للواقع المأساوي الذي يمثله حريق تلك المدرسة ، ومع أن هذه الصورة تحاول وصف شيء من أجزاء المأساة إلا أنها تنطلق إلى أثر المأساة وتصوير عظيم فجأتها حيث تبرز في البيتين الأخيرين صورة الأم وهي تبحث عن ابنتها بقلب محرور مذعور بين تلك الأنقاض ، فتسيل دموعها وتستنطق تلك الأنقاض رجاء وجود ما يطفئ حرها الشديد وحزنها العظيم .

والملاحظ على هذه الصورة الذهنية أن التقريرية والمباشرة سمة ظاهرة فيها ، وهي أقل في وسائلها الفنية من الصورة السابقة لدى أحمد الصالح ، وهذا الشيء من الأمور الملاحظة في الصور الذهنية ، ولذا فإن هناك من يطلق على الصورة الذهنية وصف التقريرية لاتصافها بذلك<sup>(٢)</sup> .

(١) على ربي اليمامة : عبد الله بن خميس ، ص ٤٦٦ .

(٢) قال ذلك الدكتور عبد القدوس أبو صالح في محاضرة له موجودة في مذكرة جامعية مخطوطة .

وبالتالي فإن (( الصورة التي تنقل المشهد نقلا مجردا ، هي الصورة الذهنية ))<sup>(١)</sup> ، ومن الصور الذهنية التي تقترب من الأنموذج السابق ولكن بتكثيف أكبر وإطالة أوسع ما نجده لدى عثمان بن سيار في قصيدته التي قالها في حريق الطائرة ويبدو أن الشاعر قد استحضر عند كتابة القصيدة تلك الساعة المأساوية الحرجة والتي قد عجز فيها ركاب الطائرة من الفرار .. وكأنه أراد تصوير ذلك الموقف ولذلك نجده في مطلع قصيدته وفي البيت الثاني تحديدا يقول :

قم تخيل ساعة من فزع      دوت الصيحة والموت حضر  
سوف تتابك مثلي رجفة      يوشك الخافق منها أن يقر<sup>(٢)</sup>

فالملاحظ هنا وعي الشاعر الفني وتركيز على عنصر التصوير ومحاولة نقل ذلك المشهد المحزن ويبرز هذا في قوله ( قم تخيل ) ، ثم بعد ذلك أثر هذه الصورة المؤلم وإحساسه العظيم بلوعتها وحزنها الكاوي ، ليلج بعد ذلك إلى نقل صورته مسيطرة على جميع القصيدة .. فيقول :

يا لقبر معجز من ( نيكل )      لم يشيد من حديد أو حجر  
حشروا فيه وما من مسعف      غير نقر الما على سطح القبر  
كلما ماجوا كوتهم حمم      ودخان سد أفواه البشر<sup>(٣)</sup>

وهنا تبرز صورة الطائرة وقد تحولت إلى قبر قد حشر فيه أولئك الشهداء ، وتركز الصورة على مدى الاحتراق والحركة العشوائية الصاخبة التي قد سببها الفزع لديهم ( كلما ماجوا ) ، ثم بعد ذلك يستمر النص مصورا جزئيات المأساة لينقل أو يشخص بعض تلك الشخصيات المحترقة :

(١) الصورة الفنية : إبراهيم الغنيم ، ط ١ ، ( القاهرة ، الشركة العربية للنشر ، ١٤١٦هـ ) ص ١٧٦ .

(٢) بين فجر وغسق : عثمان بن سيار ، ص ١١٦ .

(٣) المصدر السابق ، ص ١١٦ .

طفلة حنت ، وأم أعولت      وأب من لحظه زاع البصر  
وحنّت أمّ ودسّت ثديها      في فم الطفل الرضيع المحتضر  
ولهب النار يشوي وجهها      ثم فقد حان القضاء المتظر  
وعروس وعريس حلموا      بفد حلو فزفوا للحفر  
ومريض يشتكى آلامه      عجل الموت له الكأس الأمر<sup>(١)</sup>

فيبدو في الصورة العديد من الشخصيات حيث ( طفلة ، أم ، أب ، عروس ، عريس ) المنكرة ، وما جمع هذه الشخصيات إلا ليصور مدى تفاقم الكارثة وشموليتها ، وتراكم هذه الشخصيات بين الكبير والصغير والصحيح والعليل يرمز بتركيبته الموجودة في النص إلى ذلك الشيء ويعكسه واقعا مؤلما قد ألم جميع المجتمع واستثار عواطف إشفاهه ويكائه ، كما تبرز الصورة مشهدا جزئيا مؤلما يستدعي الوقوف أمامه بكاء مرّا وإشفاقا متراسلا وهو موقف الأم ورضيعها والتي حينما تأزم موقفها وتعظم الهول أمامها وضعت ثديها في فم رضيعها ، كما يبرز في اللوحة عنصر المفارقة التصويرية متمثلا في شخصية العروسين والمريض ، حيث تم زفاف العروسين إلى الحفر ، وحيث سقي المريض كأس الموت والفناء بدلا من كأس العلاج ، ثم تستمر القصيدة في رصد المأساة ونقل مشهدها المؤلم ويأتي بيت الختام لهذه الصورة مؤكدا فناء الجميع :

ليت منهم واحدا عاد لنا      كي يقول الحق فيما قد نظر<sup>(٢)</sup>  
ولعل هذا البيت يرمي إلى عدم قدرة الشاعر على نقل المأساة نقلا دقيقا وأن المشهد لن يستطيع تصويره التصوير التام سوى من عايشه وذاق مرارته المحزنة .

(١) بين فجر وغسق : عثمان بن سيار ، ص ١١٧ .

(٢) المصدر السابق ، ص ١١٧ .

وكما تكون الصورة الكلية مشهدا متكاملا للوحة مأساوية مؤثرة في قصيدة الرثاء فإنها قد تأتي بأسلوب متراسل متتابع يتم فيه تصوير شيء واحد تصويرا تراكميا يتغلغل إلى الجزئيات والتفاصيل ، وأكثر ما يحدث هذا الأمر في قصيدة الرثاء إنما يكون في الأشياء ذات الالتصاق بموضوع الفناء أو الحزن وذلك كالموت أو الدنيا ، ومن نماذج هذا التصوير قول عبد الرحمن العشماوي في رثاء الشيخ محمد بن عثيمين - رحمه الله :

لكأنني أبصر الدنيا التي	بذلت إغراءها للناظرين
أقبلت تعرض من فتنها	صورا تسبي عقول الغافلين
رقصت من حوله لكنها	لم تجد إلا سمو الزاهدين
أرسل الشيخ إليها نظرة	من عزوف الراكعين الساجدين
فمضت خائبة خاسرة	تتحاشى نظرات الشامتين <sup>(١)</sup>

حيث تصور الأبيات صورة الدنيا وتشخصها بأسلوب تصويري نام ، فتعرض من فتنها وهي هنا شبيهة بالمرأة الفاتنة ذات الجمال الأخاذ ، ثم يستمر إغراؤها في رقصها حول الشيخ ، وفي هذا العرض والإغراء لا يزال الشيخ صامتا ولكنه بعد ذلك يبدأ موقفه بالظهور فيرسل نظرة الاحتقار والإزدراء ، وهي نظرة تترجم عزوفة المنبعث من خشيته وتقاه ، وهنا نجد الدنيا بعد كل ما بذلت من إغراء وما قامت به من محاولات .. تجد نفسها في موقف الخائب الخاسر فتمضي متشحة بلباس الفشل والانهمام ، وهنا يصورها الشاعر في هذا الموقف الانهمامي تصويرا كاريكاتوريا ساخرا حيث تمضي وهي تتحاشى نظرات الشامتين !! ، ومع أن هذه الصورة تقوم على أسلوب التشخيص قايما كليا ويتمثل ذلك في صورة الدنيا إلا أن الطرف الآخر من الصورة ( الشيخ ) قد بقي محتفظا بصفته الإنسانية دون أي تشبيه أو تمثيل ، ولعل هذا

(١) ابن عثيمين الإمام الزاهد : ناصر الزهراني ، ص ٨٦٤ .

يومئ إلى ثبات الشيخ ويرمز إلى بقاءه صلبا ثابتا دون أي تحول أو تغيير ، ويعضد الأسلوب البياني هنا في تحقيق جمالية الصورة الأسلوب التركيبي ، حيث إن الدنيا تمثلها الجمل الفعلية ( بذلت إغراءها ، أقبلت تعرض .. ، رقصت ، مضت ) أما الشيخ فتمثله الجملة الاسمية ( سمو الزاهدين ، عزوف الراكعين ) وفي هذا التركيب ما يشير إلى التحول والثبات في الدنيا أما الشيخ فدلالته الثبات والبقاء ، وهنا تتآزر اللغة في جميع مستوياتها مع معنى الصورة وهدفها المقصود محققة بذلك لوحة فنية متكاملة .

ومن الأشياء التي يكثر تصويرها تصويرا كليا في قصائد الرثاء الموت بوطاته القاسية ومفاجأته المروعة ، ومن نماذج تلك الصور ما يوجد في قصيدة ( القديح مليكة الشهداء ) للشاعر جاسم الصحيح والتي قالها في احتراق مخيم للزواج بقرية القديح الأحسائية حيث اتهم ذلك الحريق سبعين ضحية من النساء والأطفال :

هذي ( القديح ) منارة تبكي ومحراب يشاظرها البكاء

والموت مصطفىا يجول بموكب من كبرياء

ماذا سنصنع ..

والشوارع لم تفصل باتساع الموت ؟

إن الموت يجتث المنازل كي يشق طريقه دون انحناء

ما أكثر الدور التي هربت

ليعبر ذلك الملك المتوج بالفناء

وجع بأضلاع الأزقة ..

آه .. تصرخ كل زاوية وتخمش وجهها كمدا ..<sup>(١)</sup>

(١) أعشاش الملائكة : جاسم الصحيح ، ص ٤٦١ .



حيث شخص الموت تشخيصاً رائعاً فشبهه بالملك صاحب العزة والكبرياء ،  
ونلاحظ الجمال في الاستعارة ( موكب من كبرياء ) ثم تمضي الصورة في استرسالها  
حيث إن هذا الملك العظيم تقابله تلك القرية البسيطة بشوارعها الضيقة ومساكنها  
المترهلة ، وهنا تأبى عزة هذا الملك وجبروته أن يسير في هذه الشوارع الضيقة فيصر  
تكبرا وتجبرا على أن يشق طريقه دون أي انحناء ، وهذا الإصرار لا بد أن يجتث العديد  
من تلك المنازل لكي يعبر الملك ، ولغة الشاعر هنا يمكن أن توصف بأنها أداء تصويري  
فني ، يقوم على تتابع الصور الشعرية التي تعتمد إلى الاستعارة أو المجاز ، ولعل اختيار  
لفظة ( المنازل ) و ( الدور ) والعدول عن الإنسان بجميع جوانبه الشخصية وأوصافه  
الحسية ما يدل على شمولية المأساة وتبلغها في كل بيت قديمي ، فالشوارع والمنازل  
ومنارة القرية ومحارباها جميعها مؤشر صادق على أن المأساة قد شملت القديح كلها  
ونالت من كل بيت نيلها ، ثم يستمر النص بعد ذلك مصورا عظمة ذلك الملك :

من يهزم الموت الجبان وقد تسلح بالخفاء؟

ما زال في ملكوته

يفتال كل عشية قمرا

ويبعث غارة سوداء في جند الضياء<sup>(١)</sup>

غير أن نعت الموت بالجبان قد أحدث اضطراباً في الصورة ، فهو بعد أن كان ملكاً  
متوجاً بالعزة والقوة يخرج هنا جباناً يتسلح بالخفاء ، والشاعر في هذا الاختيار إنما ذهب إلى  
مفاجأة الموت ومجيئه غيلة دون سابق إنذار أو إعلام ، وهذا ما جعله يصفه بذلك  
الوصف ، وربما أحس الشاعر بهذا الاضطراب أو القلق التصويري الذي قد يحدث تناقضا  
فجاء بعبارة ( تسلح بالخفاء ) لتكون شرحاً يميز صفة الجبن فيه ، ومن التكنيكات الفنية

(١) أعشاش الملائكة : جاسم الصحيح ، ص ٤٦١ .

الجميلة وجود عنصر اللون في هذه الصورة والذي يبرز - تحديدا - في السطر الأخير ، وقد تكون الغارة السوداء هنا رمزا للموت كما أن الضياء رمز للحياة ببهائها وجمالها .

وقد تكون الصورة الكلية أنموذجا متكاملا ومتناسقا يستغرق بتابعه جميع القصيدة ، وأغلب ما يحدث هذا في المراثي ذات النزعة الدرامية أو القصصية ، وهذا ما جعل بعض النقاد أو الدارسين يسمي تلك الصور / القصائد بالقصيدة المشهد أو القصائد المشهدية ، كما أن وجود تلك النماذج التصويرية قد جعلهم يميلون إلى تقسيم آخر في داخل الصورة الكلية بحيث تنفصل إلى مقطعية وهي الصورة المركبة التي تكون في مقطع شعري ومن أمثلتها الاستدارة التشبيهية ، ومطولة أو مكثفة وهي التي يستعين فيها الشاعر بحركة الدراما وحياة القصة ليدع قصيدته فيرسم بها مشهدا طويلا ولعل من نماذج تلك الصورة المشهدية قصيدة ( على أنقاض مدينة هرات ) للشاعر عبد الرحمن العشماوي وقد قالها في رثاء إحدى مدن أفغانستان التي دمرها الروس :

وقفت ..

وفي أعماقها شوق إلى فجر وعصفور وزهرة

وقفت هرات وفي محاجرها

دموع حائرة

والليل يجهل آخره

.....

هذي هرات تنام خالية الفؤاد

وتصب في أذن الصباح نشيدها عذبا

فتنتعش الوهاد<sup>(١)</sup>

(١) عندما يعزف الرصاص : عبد الرحمن العشماوي ، ص ١٩ .

ويركز النص على تشخيص هرات فيصورها بامرأة تقف متأملة وقد امتلأت نفسها بالآمال والأشواق ، ويسترسل الشاعر في تصوير ذلك حاشدا ما يناسبه من اللغة البهيجة المشرقة حيث الربيع والزهور والطيور ، وبعد ذلك يحدث التحول وتخرج المفاجأة فتموت تلك الآمال وتندثر الأحلام ، وإذا هرات تتفاجأ بموت وحريق ودماء وصراخ .. :

المعتدون يلقنون النار أغنية الجنون

يا ويلهم كم يظلمون

كم مزقوا أحشاء حبلى

كم حطموا شيخا ..

وكم ضربوا بسيف اليتيم طفلا

.....

تبكي هرات وتستجير

تدعو ولكن من يجيب

وتكاد تخنقها الدموع<sup>(١)</sup>

ويلحظ سيطرة التشخيص على النص (تبكي ، تدعو ، تخنقها الدموع) ، ويقوم المقطعان على أسلوب المفارقة التصويرية بين الماضي البهي والحاضر المؤلم ، ففي الموقف الأول نجد انتعاشا ونشيدا وعصفورا وأحلاما تعكس جوا مليئا بالأريحية والبهجة ، ويسير النص حتى يصل إلى لحظة الانفجار ، فتتغير اللغة ويشد الصوت وتحتد عاطفة الشاعر وترتفع سخونة طاقاته الشعرية ، وتأتي جمل فعلية الفاعل فيها المعتدون (مزقوا ، حطموا ، ضربوا) ويقابلها جمل فعلية فاعلها المدينة المنكوبة

(١) المصدر السابق ، ص ٢١

(هرات) حيث (تبكي ، تدعو ، تخنقها الدموع) ، فهذه القصيدة قد سارت بنمو تصويري وتتابع حدثي حتى شكلت صورة كلية اجتمع فيها تحولات الزمان والمكان ، الزمان ببعديه الحاضر والماضي ، والمكان ببعديه هرات المدينة العامرة الآهلة ، وهرات المدينة الخربة الدامرة ، لتشكل هذه الصورة الطويلة مأساة إنسانية تتمدد فيها جميع مكوناتها وأحداثها .

ومن الصور الكلية القريبة من هذه الصورة في مناسبتها وتشكيلها الفني ما جاء عند محمد هاشم رشيد في قصيدته (أغادير) تلك المدينة المغربية التي ضربها زلزال مدمر أحال حياتها الهادئة إلى حطام ونار ، وأشلاء ودمار ، وهي قصيدة طويلة تتألف من اثنتي عشرة مقطوعة ، والواقع أن بناءها في أسلوب قصصي هو الذي منحها تكوين الصورة الكلية وبلورتها ، ومنها قوله :

كانت أغادير ما زالت مهمومة	والليل لم ينتصف لكن على وشك
وكانت الهدأة الكبرى مخيمة	على جوانبها تغفو مع الحلك
وفجأة وهي في أعماق نشوتها	ثار القضاء فدارت دورة الفلك
واستيقظت فإذا الزلزال يأخذها	من كل أقطارها والأرض في شرك

.....

.....

فكيف يمشي على الأنقاض من هربوا	وحولهم للمنايا شر معترك
وكيف يحيا شريد راح يستبق	وحوله النار أنى سار تنبثق
فإن نجا من لظاها فهو منسحق	تحت الركام وقد غصت به الطرق <sup>(١)</sup>

ومن أجمل ما نقلته هذه الصورة عنصر المفاجأة والتحول الذي ابتداء منذ قول الشاعر ( وفجأة .. ) حيث تحول الهدوء والغفو إلى حركة صاخبة وزلزال مدمر ، ومن

(١) الأعمال الكاملة : محمد هاشم رشيد ، ص ٣١٤ .

عيوب الصورة المجيء بلفظة ( واستيقظت ) حيث أحدثت نشازا وخللا في البناء التصويري ، فكان المفترض أن يكون استيقاظ المدينة على الزلزال وبسببه ليكون أكثر وأدق في نقل حالة الهلع والروعة ، أما جعل الزلزال بعد استيقاظها وشعورها بمفاجأته بعد ذلك فقد خفف هذا من حدة الروع وأوجد عنصر التهيؤ لاستقبال الحادث ، فلو كان الزلزال هو الذي أيقظها لكان ذلك أبلغ وأجمل ، ويلحظ في الأبيات بروز عنصر الحركة السريعة ويلمح ذلك في (هربوا ، يستبق ، حوله النار ، منسحق ، غصت) لتعكس بذلك حركة الزلزال السريعة وتتماشى مع حادثها المروع .

وهكذا نلاحظ كيف كانت الصورة الكلية والجزئية بارزة في الرثاء السعودي ولمحاولة إيجاد الحدود والفروقات بينهما فإنه ينبغي ملاحظة ورصد البناء الإبداعي في التصوير ، حيث إن الصورة الكلية تعتمد على الطول والكثافة والتتابع كعناصر أساسية في تكوينها وإخراجها ، وتحدث هذه الكثافة بالعديد من الأنماط ، وقد يكون من أبرزها الأسلوب الدرامي أو القصصي الذي يسير في نمو وتتابع حتى يشكل لوحة فنية ترصد كل أو جزئيات الواقع ، أو يكون ذلك بتكثيف الوسيلة التصويرية ، فعندما تكون الوسيلة بيانية كالتشبيه والاستعارة فإن الصورة الكلية تتبلور بتكثيف التشبيهات والاستعارات للشيء الواحد وفي تعددها ما يشكل تصورا كليا لذلك الشيء ، وعندما تكون الوسيلة حسية كالحركة أو اللون فتكون الصورة الكلية ب بروز عنصر الحركة وكثرته وتتابعه للشيء الواحد .



### الإيقاع

• الأوزان (أ) الخيلية (ب)

التفعيلية (ج) المخرج بين

النوعين

• الموسيقى الداخلية

• القوافي

تعد الصورة الفنية من أهم عناصر الشعر وأشدّها تميزاً في تحقيق الجمالية الإبداعية ، على الرغم من التطور المطرد والنمو الزاهر في الفنون الأدبية ولاسيما في العصر الحديث إلا أن الإيقاع لا يزال عنصراً مهيمناً في الشعر ، ولا يزال الفاصل الوحيد بين النثر والشعر ، ومهما وجد من محاولات تجديدية تحاول التحرر منه والانفلات من سلطانه القوي فإن تلك المحاولات لم تستطع مواصلة المغامرة ولم تجد ترحاباً أدبياً أو تميزاً إبداعياً ، والبعض منها يحاول الخروج على الإيقاع فيقع فيه ويجد حاله رهيناً له ، فالإيقاع (( إذا خسرت قصيدة معينة تحولت إلى نثر ، خلافاً لبقية العناصر الأخرى من عاطفة وخيال وأسلوب ، ذلك أن غياب هذه العناصر عن قصيدة ما يزري بها ، ويقلل من شأنها ويقربها من النثر ولكنه لا ينقلها إليه ، ولذلك فالجرس الموسيقي في النثر غير إلزامي أما في الشعر فهو أمر إلزامي لا بد منه ، ومعنى ذلك أن الموسيقى هي

العنصر الضروري اللازم الذي لا بد منه ليكون الشعر شعرا<sup>(١)</sup>، (( والبناء الموسيقي للقصيدة هو الصورة الحسية لها ، هو أول ما يصادف السامع أو القارئ منها ؛ ومن ثم كانت خطورته ، وكانت العناية به ))<sup>(٢)</sup> ، ونحن هنا قد آثرنا مفهوم الإيقاع على ما سواه لأنه أكثر شمولية وأوسع مجالا ، فالإيقاع (( هو ظاهرة التناوب الصحيح للعناصر المتشابهة ، كما يشمل تكرار هذه العناصر ، وهذه الخاصية من خواص العمليات الإيقاعية ، نعني بذلك خاصية التردد ، هي بعينها ما يحدد معنى الإيقاع ، إن في الحركات الطبيعية للإنسان ، وإن في نشاطه العملي على حد سواء ، وقد أصبح من التقاليد المستقرة في البحث الأدبي التأكيد على التطابق بين الإيقاع في النشاط العملي والطبيعي والإيقاع في الأدب بعامة وفي الشعر بخاصة ))<sup>(٣)</sup> ، ومع ميلنا إلى مصطلح الإيقاع وإثاره على ما سواه كالموسيقى أو الأوزان والقوافي إلا أننا ينبغي أن نشير إلى أن هذه المصطلحات قد لا يحدث بينها تفاوت كبير لدى أغلب الدارسين بل إن هناك من يطلق بعضها على بعض دون قيود أو التزامات ، كما أننا نجزم بأن قيمة الإيقاع في الشعر ترتبط بالحالة النفسية للشاعر وتجربته الواقعية المعيشة ، فالموسيقى هي كيفية تعبير عن الحالة الشعورية ، أو بأسلوب آخر هي (( كيفية إعادة تشكيل الحالة الشعورية والفكرية من حالتها المهوشة الغامضة إلى حالة منظمة منسقة ))<sup>(٤)</sup> ، والتنظيم والتنسيق هنا لا يقتصر على جوانب الترتيب والسبك فقط ولكنه يحمل إحاء ويعطي انطبعا ويشكل تقنية جمالية محددة ، فاختيار الوزن وما يحدث فيه من التدوير والتوازي والتقنية إضافة إلى الإيقاع الداخلي .. جميع هذه الأمور تستدعي من المتلقي

(١) عاشق المجد : حيدر الغدير ، ص ٢٧٣ .

(٢) الشعر العربي المعاصر : عز الدين إسماعيل ، ص ٦٩ .

(٣) تحليل النص الأدبي لمهاد نقدي : ترجمة : محمد فتوح ، ص ٩٥ .

(٤) شعر أمل دنقل دراسة أسلوبية : فتحى أبو مراد ، ص ١٦٣ .

أو الناقد القارئ وقوفا تأمليا يفحص هذا التشكيل الخاص وما يعتوره من تمدد وتقلص في ظواهره المتعددة ، ولو نظرنا إلى الوزن - مثلا - باعتباره ذلك العنصر الخارجي المتمثل في البحور والتفعيلات والتي تحولت إلى قواعد ثابتة وراسخة سار عليها الشعراء بوصفها إطارا صوتيا أو إيقاعيا محددًا وثابتًا مفروضا عليهم سلفا ليحددوا من خلاله حدود قصائدهم وتجاربهم الإبداعية .. ، لو نظرنا إلى ذلك الوزن بهذه النظرة السابقة فإننا قد نغض من شأن قيمة الوزن الفنية ودوره في تشكيل العمل الإبداعي ، ولكن الواقع أن هذه النظرة قد يشوبها شيء من القصور أو التحامل ، فالوزن الشعري ووجوده في العمل الإبداعي خاضع قبل كل شيء إلى عملية الاختيار والعدول ، وهذه بحد ذاتها لها إبحاؤها الخاص ودلائلها الفنية المتعددة ، كما أن ما يدخل هذا الوزن من تغيرات عملية ممثلة في الزحافات والعلل أو تغيير طول الأسطر أو المزج بين التفعيلات أو .. إلخ من الظواهر الإيقاعية المتعددة ، فجميع هذه الأمور تجعل من الوزن عنصرا فنيا ينبغي النظر إليه بعين فاحصة دقيقة تتابع كل دقيق وجليل فيه .

## ١ - الأوزان

عند النظر إلى المعجم الإيقاعي في الرثاء السعودي ثم تصنيف هذا الإنتاج طبقا للأوزان الشعرية التي صيغ فيها فإننا سنجد أنه ينقسم إلى ثلاثة أقسام ، أولها ما جاء على الأوزان الخليلية وهو أغلب هذه المادة وأكثرها ورودا ، والثاني ما أتى من شعر التفعيلة وهو أقل من سابقه ورودا ، أما الثالث والأخير فهو ما جاء مازجا بين النوعين وهو أقل هذه الأنواع ورودا ، وهذا ما تحكيه مادة هذا الإنتاج متمثلة في المجموعات والدواوين الشعرية المطبوعة ، حيث إننا ومن خلال نظرة أولية إليها سنجد هذا الشيء حقيقة ماثلة لا يعتورها أدنى ريب أو تشكيك ، وفيما يلي سنعرض بشيء من الدراسة إلى تلك الأقسام .

## أ ( الخليلية

من الأمور التي شاعت في نقدنا العربي قضية الميول الإيقاعية للشعر العربي في جملته وتقنين علاقة الإيقاع بنوع العاطفة أو الموضوع أو الغرض ، وبرغم تعدد هذه المحاولات ، وتباين مستويات التقنين فيها إلا أنها لا يمكن أن تكون معيارا دقيقا وأميناً يمكن الرجوع إليه في كل وقت ، ومن أمثلة تلك التوجهات قولهم عن بحر الكامل بأنه (( كأنما خلق للتغني المحض ، سواء أريد به جد أو هزل ، ودندنة تفعيلاته من النوع الجهير الواضح الذي يهجم على السامع مع المعنى والعواطف والصور حتى لا يمكن فصله عنها بحال من الأحوال ، ولهذا السبب فإن الشعراء المتلفسين أو المتعمقين في الحكمة وما إلى ذلك من ضرورب التأمل ، قل أن يصيخوا فيه أو ينجحوا ))<sup>(١)</sup> ، ونوع آخر من تلك التوجهات نجده يشير إلى أن (( مشاعر الجزع واليأس تقتضي - عادة - وزنا طويلا كثير المقاطع ، فإذا استطار الهلع بتلك المشاعر تطلبت بحرا قصيرا يتلاءم وسرعة التنفس وازدياد ضربات القلب ، أما الحماسة الشائرة والفخر الجارف فيتبعهما النظم من محور قصيرة أو متوسطة ، فإذا هدأت الحماسة واتزن الفخر جاء في أوزان طويلة كثيرة المقاطع ))<sup>(٢)</sup> ، ولأننا في شعر الرثاء السعودي نقف أمام مادة نجد ما يلزم شعئها الزماني والمكاني والنوعي فإن من الأجدر رصد الخريطة العروضية لها وفق مقاييس عامة تعطي مؤشرات إحصائية عامة أما التقنين القاطع فإنه أمر لا يخلص من الذاتية ولا يمكن أن يتأتى فضلا على أن المحاولات التي تبذل بصده لم تلق نجاحا يذكر .

والرثاء السعودي كما أشرنا مسبقا قد جاء أغلبه على الأوزان الخليلية المعروفة ، وقد كان أغلب هذه البحور ورودا هي البحور الطويلة ، وهذا النوع من الأوزان يتفق

(١) المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها : د. عبد الله المجذوب ، ط ١ ، (مصر ، ١٩٥٥م) ٢٦٤ : ١ .

(٢) شعر المتنبي قراءة أخرى : محمد فتوح أحمد ، ص ١٣٥ .

مع الشجن ، والتذكر والحنين ، كما أنها تعطي إمكانيات للسرد والبسط القصصي والعرض الدرامي ، وهذا أمر يتطلبه الرثاء عند تعداد مآثر الموتى ، أو سرد القصص المأساوية المؤثرة في المعارك والنكبات العامة ، كما أن تلك الأوزان صالحة للحوار والجدل أو التعمق الفلسفي وذلك ما يستدعيه التأمل والتفكير العميق عند الانصدام بمفاجأة الموت ومواجهة فاجعته وأثره المؤلم .

ونحن أمام هذه الملاحظة قد تستوقفنا مقولة أحد النقاد الباحثين التي جاء فيها (( يكاد يجمع النقاد قديما وحديثا ، على أن الرثاء يتناسب معه البحر الممتد والوزن الطويل ؛ لأن الامتداد والطويل يتفق مع شدة الحزن ، وأرى أن كل ما يتصل بالحزن من الفشل والعجز والشعور بالضعف أمام القوة الخالقة والمصيرة للعالم ، كل ذلك يلحق بالرثاء ؛ لأن كثرة المدات تناسب الإعياء والاسترخاء الذي يحل بالجسم نتيجة الصدمة الطاغية ، ويتلاءم مع الفتور الذي يهلهل النفس ، ويحطم قواها ؛ فتلهث بأنفاس خائرة ممتدة ، حتى كأنها تنقطع حثيثة في بطاء ، لأن الحزين لا يملك القدرة ، ولا يتمكن من العزيمة القوية التي تأبى هذا الاسترخاء ، فيسرع ويقطع السير الحثيث إلى السرعة والملاحقة ، مما يتناسب مع انطلاق النفس القوية ووثباتها المتتابعة ))<sup>(١)</sup> .

وعند فحص جزء من دواوين الشعر السعودي كعينة مختارة روعي في اختيارها التقدم والتأخر والمحافظة والتجديد وهي عشرة دواوين كما يلي :

(١) قصيدة الرثاء جذور وأطوار : حسين جمعة ، ص ٢٨٤



الديوان	الشاعر
الأصداف	أحمد قنديل
ترانيم الليل	محمود عارف
أصداء وأنداء	محمد بن حسين
في زورقي	عبد الله بن إدريس
ريشة من جناح الذل	حسن الزهراني
يا فدى ناظريك	غازي القصيبي
حمائم تكنس العتمة	جاسم الصحيح
القدس أنت	عبد الرحمن العشماوي
ما لم تقله الخنساء	عبد الله الحميد
جراح قلب	على النعمي

عند النظر إلى مجموع هذه البحور الطويلة فإننا نجد أنها قد وردت في تلك العينة حسب النسب الآتية :

- ١- بحر الكامل وقد ورد بنسبة ٢٣ ٪
- ٢- بحر البسيط وقد ورد بنسبة ١٩ ٪
- ٣- بحر الوافر وقد ورد بنسبة ١٥ ٪
- ٤- بحر الطويل وقد ورد بنسبة ١٣ ٪
- ٥- بحر الخفيف وقد ورد بنسبة ١٣ ٪
- ٦- بحر المتقارب وقد ورد بنسبة ٧ ٪
- ٧- بحر الرمل وقد ورد بنسبة ٥ ٪
- ٨- بحور أخرى وقد وردت بنسبة ٥ ٪

فهذا ما تقرره المادة الرثائية في تلك الدواوين المختارة ، كما أن المهم هنا الإشارة إلى ما ذكرناه سابقا من طغيان الشعر الخليلي على شعر التفعيلة ، وهذا ما تشير إليه - أيضا - تلك المجموعة المختارة .

ومن الشعراء الذين كثر استخدامهم لبحر الكامل في مرثيهم كل من محمد بن حسين ، وعبد الله بن إدريس ، وعبد الرحمن العشماوي ، ومن تلك النماذج ما قاله محمد ابن حسين في رثاء عمه سلطان بن محمد آل حسين :

(عمي) وأنت اليوم محمول على أيدي الرجال ، أبعد ذلك موعد ؟!

نبكي عليك تفجعا وتوجعا ومن الفجيعة ما يسوط فيرعد  
عصرت دماء القلب فاجعة النوى وتفلذت من هول ذاك الأكبد<sup>(١)</sup>

حيث استخدم الكامل لاتفاق هذا البحر مع الجوانب العاطفية المحتدمة داخل الإنسان ، إضافة إلى ما يجتمع فيه من جانبي الفخامة والرقعة ، والشاعر هنا تمتلئ مرثيته بألفاظ التألم والبكاء ويعيش تجربة واقعية تحتاج إلى مثل هذا البحر الذي من خصائصه (( أن الحركات فيه تغلب على السكنات ، وهذا يؤكد جانب الجزالة ، خاصة إذا ظهرت فيه ظاهرة التشديد ))<sup>(٢)</sup> ، ووجود السكنات أو توافرها وهذا ما يسمح به وزن الكامل - أحيانا - كما نلاحظ في التفعيلتين الأوليين من البيتين الأولين ، حيث يتم تسكين الثاني المتحرك فتتحول ( مُتَّفَاعِلُن ) إلى ( مُتَّفَاعِلُن ) .. فهذا التسكين يتضافر مع تردد حروف المد على إبراز الجانب العاطفي وتصوير المعاناة .

(١) أصدقاء وأنداء : محمد بن حسين ، ص ١٢١ .

(٢) دراسات في النص الأدبي ( العصر العباسي ) : عبده بدوي ، ط ٢ ، ( الرياض ، دار الرفاعي للنشر ،

أما وزن البسيط فمن نماذجه ما قاله الشاعر أحمد الصالح في رثاء الشيخ محمد بن عثيمين - رحمه الله - :

بأية الحب فض الحزن أفئدة      فأوجع القلب والأكباد والحدقا  
ومر بالمسجد الباكي إمامته      ففزع المنبر المشتاق والحلقا  
وأجهشت أعين الفيحاء باكية      إمامها وحييا عالما صدقا<sup>(١)</sup>

فهنا يميل الشاعر إلى البكاء الموسع ويحاول إيجاد هذا التوسع بعدد من المجالات ، فيستخدم الجمع ( أفئدة ) ، كما يستخدم المتعاطفات ( القلب والأكباد والحدقا ) ، إضافة إلى انتقاله بالبكاء والحزن من إطار الكائن الحي إلى دائرة أوسع تنطلق إلى مظاهر الطبيعة الصامته فيبكي المسجد والمنبر وتجهش أعين بلدة الشيخ بالبكاء .. إلخ ، وقد وجد في بحر البسيط بسعته وطوله ما يتناسب مع دلالة التوسع البكائي المطروقة والتعددية والانطلاق اللذان يتحققان في وزن البسيط كبحر متعدد الحركات والسكنات.

ويلي البسيط بحر الوافر وهو شبيه بالبحور السابقة في طوله وتجانس تفاعيله وتتابعها ، وفي هذا ما يساعد الشعراء عند التفصيل الذي يرافق عادة الثناء على الميت ومحاولة الإتيان على أغلب مناقبه ، ومن نماذج ذلك قول أحمد الصالح في رثاء الشيخ عبد العزيز بن باز - رحمه الله - :

كبير أن تكون لنا المصابا      لقد متعتنا حججا عذابا  
ومر بالمسجد الباكي إمامته      وكنت الزاد والشهد المذابا

(١) ابن عثيمين الإمام الزاهد : ناصر الزهراني ، ص ٧٨٧

كبرت مجاهدا ورعا تقيا      مضيا في تألقه شهابا  
ملأت سنين عمرك مستنيرا      منيرا حجة سمحا جنابا<sup>(١)</sup>

فالأبيات هنا تميل إلى الافتخار بالمرثي والإعلاء من قيمته الدينية والاجتماعية ،  
وتتكاثف فيها الصفات والأحوال المتشابهة في المعنى والمبنى ، ( حججا عذابا ، الشهد  
المذابا ، مجاهدا ، ورعا ، تقيا ، مضيا ، شهابا ، مستنيرا ، منيرا ، حجة ، سمحا ،  
جنابا ) ، وقد ناسب ذلك تفاعيل الوافر المتشابهة في نظامها وإيقاعها .

أما الطويل وهو ذلك البحر المعروف بصفة القوة والرصانة فمن القصائد التي  
نظمت فيه ما قاله زاهر الألمعي في رثاء الأستاذ عامر الألمعي مساعد مدير التعليم بمنطقة  
جازان :

هو الخطب ينعي رائدا عامر التقى      ويندب فذا ألمعيا مظفرا  
حوى في ذرى التعليم مجدا مؤثلا      وفي منهج الأخلاق ذكرا معطرا  
وفي روضة الآداب ألقى برحله      فيقطف زهرا فاح بالنشر أزهر<sup>(٢)</sup>

ولعل الوزن برصانته وقوته قد تناسب مع معنى الشاعر المتمثل في بيان قوة  
الفاجعة وأثر خبر وفاة المرثي على جميع أبناء منطقته لما كان له من دور في نهضة  
التعليم والرقى به . ومن نماذج القصائد التي جاءت على بحر الخفيف قول حبيب بن  
معلا المطيري في رثاء الشيخ محمد بن عثيمين - رحمه الله - :

جاس في خاطر الشجي ضرامه      وتناهت من الأسى آلامه  
نكئ الجرح وهو بعد طري      وسرت في عروقه أسقامه<sup>(٣)</sup>

(١) عيون المراثي البازية : سليمان العثيم وفهد الجوعي ، ص ٧٨ .

(٢) الألمعيات : زاهر الألمعي ، ص ١١٣ .

(٣) ابن عثيمين الإمام الزاهد : ناصر الزهراني ، ص ٧٥٨ .

ويتميز هذا البحر بأنه كثيرا ما يدخله التدوير ، وهو ملاحظ في أغلب المراثي التي جاءت عليه ومنها هذه القصيدة .

كانت تلك البحور الأكثر انتشارا وورودا في شعر الرثاء السعودي ، حيث احتلت هذه الأوزان المرتبة الأولى ، أما الأوزان التي قل مجيئها في ذلك الشعر فهي البحور القصيرة سواء كانت مجزوءة أو قصيرة بطبيعة تكوينها العروضي ، كالمجتبث والهزج والمضارع وغيرها ، ومن ذلك مجيء إحدى مراثي أسامة عبد الرحمن على بحر الخبب أو المتدارك ، وهذا البحر قد سمي بالخبب تشبيها له بخبب الخيل ، وذلك لسرعته وانطلاقه ، والرثاء يحتاج إلى نوع من التأنى والتأمل ، كما أن فاجعة الموت وفقد المراثين أمر يفرض بطبيعته على الإنسان شيئا من الهدوء والتفكير الطويل ، ولذا فإن مرثية أسامة عبد الرحمن والتي قالها في رثاء والده قد نجد فيها قلعا إيقاعيا ، وتحس الأذن بعد التوافق بين القصيدة إيقاعها :

يا من فجرت يناييعا      لم تحمل غير العرفان  
وكتابا ينساب عيوننا      ويضئ حروفا ومعاني  
وريبعا لا يكتب إلا      أمطارا فوق الأغصان<sup>(١)</sup>

والألفاظ المستخدمة هنا قد لا تتناسب مع موقف الرثاء كالربيع والأمطار والينابيع والأغصان .. إلخ ، كما أن البيت قد سيطرت عليه الزحافات ، وأتت متتابعة بشكل يعكس قلعا إيقاعيا ولو نظرنا إلى الشطر في البيت الأول فقط سنجد كما يلي :

يا من = فَعْلُنْ ، فجرت = فَعْلُنْ ، ت ينا = فَعْلُنْ ، ييعا = فَعْلُنْ

ومثل هذا يندرج بقية الأشطار ، بل إن هذا القلق قد ينال باضطرابه بعض مضامين الأبيات ، وذلك كقوله :

(١) واستوت على الجودي : أسامة عبد الرحمن ، ص ١٣٦ .



يا بطلا قد خر صريعا كالقائد فوق الميدان<sup>(١)</sup>

فلا نجد في هذا البيت صدقا عاطفيا بقدر ما نجد مبالغة وتشبيها قد لا يتأتى واقعا وفنا ، مع أن الشاعر يرثي والده فكان من المفترض وجود أبيات تعكس الصدق العاطفي والتأثر البالغ تجاه الأب الراحل ، وقد يكون ذلك لخوض الشاعر غمرة هذا البحر في حين لم يجد نماذج سابقة تراثية أو معاصرة شبيهة بموضوعه قد أتت على هذا البحر ، فوجود النماذج وتوفرها يصبح - غالبا - أحد المصادر الملهمة للشاعر عند بناء شعره .

وكما ندر استخدام الأوزان القصيرة والمجزوءة فقد ندر - أيضا - وجود الرباعيات والخماسيات وما شابهها من الأوزان الشعرية ، ومن تلك الرباعيات ما فعله ضياء الدين رجب في رثاء ابنه حمزة ، وقد سارت تلك الرباعيات في نظام إيقاعي متعدد ، حيث إنها لم تندرج تحت بحر واحد ، بل إن كل رباعية قد أتت في بحر يختلف عن بحر الرباعية الأخرى ، فمنها ما جاء على البسيط ومنها ما جاء على الطويل ومنها ما جاء على الكامل والبسيط .. وغير ذلك ، ومن تلك الرباعيات قوله في أحدها :

أيا حمزة أحلى نداء يشدني	إليك وإن لم تنأ عني ثوانيا
فأنت بحسي غير ما أنت إنه	بنفسي حياة تستجيب ندائيا
وتهتف بي هتف الحياة بنبضها	وإن كنت في دنيا التماثيل خافيا
وأسمى الرؤى يا قرة العين رؤية	أراك بها حسا وأنت ترانيا <sup>(٢)</sup>

ويبدو أن هذه الرباعيات قد قالها ضياء الدين رجب في أوقات متفاوتة وممتدة ، لاسيما وهو كما أشرنا مسبقا قد أكثر من رثاء ابنه الوحيد وأوقف جل رثائه عليه .

(١) المصدر السابق ، ص ١٣٧ .

(٢) ديوان ضياء الدين رجب : ضياء الدين رجب ، ص ٤٢٥ .

ومن الخماسيات ما فعلته بديعة كشغري في رثاء والدها ، وقد نظمت قصيدتها في سبعة مقاطع ، كل مقطع يمثل خمسة أبيات تتحد فيها القافية ، أما الوزن فقد انتظم جميع القصيدة بحر الكامل مجزوءا ، ومن تلك المقاطع :

وسألت في صمت اليم	وصمت يعوزك الكلام
ليغيب في العين سؤال	وعليك قد ورف الحمام
أسألت عني يا أبي	أم جاء طيفي في منام
أسلمت روحك راضيا	وتركت في العين السلام
لخصته في دمعته	تبقى لداود الختام <sup>(١)</sup>

ومع أن هذه القصيدة قد جاءت على أحد البحور القصيرة إلا أنها قد حققت شيئا من الهدوء والرصانة وبعدت عن سرعة الإيقاع وتدفعه السريع ، وقد يكون ذلك راجعا إلى تسكين القافية ، والتزام إضافة الساكن فيما قبل الحرف الأخير من التفعيلة ، بحيث تتحول ( متفاعلن ) إلى ( متفاعلان ) .

وكما وجدت الرباعيات والخماسيات بشكل غير ملفت للانتباه وبحضور قليل جدا ، فقد كان أقل من ذلك ظهورا تداخل الأوزان الخليلية ، ومن النماذج التي حدث فيها هذا التداخل قول رقية ناظر :

فلقد شغلت عن القريض بهاجس	فاجتث صوت النائحات سكوني
أتاني من الأهلين في العصر صائح	آه لقد زار الحمام عريني <sup>(٢)</sup>

حيث تداخل بحر الكامل مع الطويل .

(١) شيء من طقوسي : بديعة كشغري ، ص ٢٥

(٢) الرحيل : رقية ناظر ، ص ١٨

كذلك من النماذج التي برز فيها هذا التداخل قصيدة لشروق بنت عبد الرحمن السعيد قالتها في رثاء أخيها ( فيصل ) وقد تداخل في تشكيل القصيدة ثلاثة بحور هي الكامل والرجز والمتقارب ، ومن أبياتها :

قد كنت طفلا يرتوي من نبضه قلبي الذي  
بين الحنايا يرتوي أحبته هذا أخي

.....

تذكرت في بحر ذاك المنى بأن الصغير شقي الخطى  
تذكرت كم مرة لا مني وكم مرة منه قلبي اشتكى<sup>(١)</sup>

وهذه القصيدة قد اعتورها كثير من الأخطاء العروضية كالكسر والإقواء في بعض أبياتها وكما أن التداخل في الأوزان الخليلية من القليل النادر فإننا قد نجد ما هو أندر منه ، بل إن ذلك قد يكون تجربة إيقاعية تنفرد في بابها داخل حيز الرثاء السعودي ، ونعني بذلك ما فعله محمد حسن عواد في مرثيته التي أنشأها بعد وفاة الملك فيصل ، حيث يقول :

يا ردى ومحك هل نلت الهاما	((فيصل)) المضيفي حياة ووثاما..
وكسوت الأفق الصافي غاما	فبكينا كما يبكي اليتامى .. والأيامى
ما عنت الأفق الأعلى ، ولا	أفق الشمس شتاء وخريف .. ومصيف
الملايين التي قد ذرفت	دمعها اللاهب في يوم الوداع..والضياع <sup>(٢)</sup>

(١) صحيفة الجزيرة : العدد : ٩٨٢٦ ، الثلاثاء ١٣/٥/١٤٢٠هـ .

(٢) ديوان العواد ، ١٧٣/٢ .

## (ب) التفعيلية

وكما كان لبعض البحور في الأوزان الخليلية حضور مكثف فكذلك الحال في شعر التفعيلة ، حيث إن هناك بعض التفاعيل التي أكثر شعراء التفعيلة من استخدامها على حين غاب أو اضمحل حضور تفعيلات أخرى ، وأبرز التفاعيل حضورا هي :

(أ) تفعيلة بحر الرجز ( مستعلن ) .

(ب) تفعيلة بحر الكامل ( متفاعلن ) .

(ج) تفعيلة بحر الرمل ( فاعلاتن ) .

(د) تفعيلة بحر الوافر ( متفاعلن ) .

(هـ) تفعيلة بحر المتقارب ( فعولن ) .

(و) تفعيلة بحر الخبب ( فاعلن ) .

والملاحظ في جميع هذه التفعيلات أنها تتغلب فيها المقاطع الطويلة على المقاطع القصيرة ، سواء في أصل التفعيلة أو بعد ما تحدث لها بعض الزحافات مثل تحوّل متفاعلن بالإضمار إلى مستعلن ، وتحوّل (مفاعلتن) بالعصب إلى (مفاعيلن) ومن نماذج تفعيلة بحر الرجز قول أحمد السعد في رثاء أمه :

يداي تمتدان ..

تحمّلان حبي الوحيد

أعفيه بالتراب

وبيننا مسافة رهيبة

مزروعة بالحزن والعذاب<sup>(١)</sup>

(١) الأفق الرائع : أحمد السعد ، ط ١ ، ( الرياض ، مطابع البادية ) ، ( دت ) ، ص ١٩ .

والملاحظ أن جل التفاعيل قد دخلتها الزحافات ، فنجد أن السطرين الأولين فقط قد أتيا كما يلي :

متفعّلن / مستفّعـ

لن / متفعّلن / متفعّلن / مُ

واللجوء إلى الزحافات والإكثار منها ظاهرة منتشرة في الشعر التفعيلي المعاصر ، وفي مادة الرثاء السعودي سنجد هذا الانتشار باطراد وكثافة ، فبالزحاف يستطيع الشاعر تطويع أوزانه إلى مقاصده وأغراضه كما يستطيع بها التجاوب مع انفعالاته واضطرابه النفسي في حالتي الزيادة والنقصان ، وهذا ما جعل أحد النقاد يكتب قائلاً (( إنه كلما اشتد الانفعال وتغيرت الحال النفسية .. كلما بدأت الأبيات بأكبر عدد من التفعيلات الزاحفة ، أما شيوع الزحاف بشكل عام في المواقف المميزة أو المنفعلة في الحالة النفسية فيمكن تفسيره بأن شدة الانفعال يرافقها في الأداء اللغوي أو الموسيقي نوعاً من السرعة الملموسة أي سرعة في الأداء ، وللرغبة بتوصيل المعنى والتنفيس عن الحالة بشكل أسرع من الشكل العادي الهادي وغير المتفعل ، ولأن الزحاف - لتعريفه العروضي - هو كل تغيير يتناول ثواني الأسباب ويقوم بتسكين المتحرك أو حذفه أو حذف الساكن - فإنه يؤدي إلى اختصار في عدد الأحرف وتقليص عدد المتحركات أي أنه من ناحية الأداء الصوتي يستعمل على اختصار الزمن ، ولهذا فهو يتفق وحالة الانفعال التي تتطلب السرعة ، كما يتلاءم مع الحالة الجديدة المتميزة عما سبق أن قدمه الشاعر من حالات في مقاطع أخرى ))<sup>(١)</sup> ، والموقف الرثائي بطبيعته يتولد من رحم الانفعال النفسي العاطفي فيحدث قلقاً واضطراباً وجدانياً ، وعند بناء الشعر سينسحب ذلك الاضطراب على إيقاعه فتتبلور القصيدة الرثائية كانعكاس لتلك الحالة

(١) دبر الملاك : محسن أطيمش ، ص ٣٠٦ .



وذلك الشعور ، وفي النص السابق نلاحظ أن نسبة الزحاف إلى عدمه ( ٦ : ١ ) ، وقد كان أغلبها وأكثرها وروداً حذف الثاني الساكن حيث تحولت ( مستفعلن ) إلى ( متفعلن ) كما نجد ( مستعلن ، مستعلن ، .. ) وغيرها .

على أن هذه السيطرة للزحاف على تفعيلة الرجز قد نجدها مخفية في نصوص أخرى ، ولكنها أقل من السابقة ومن ذلك قول هيام حماد في رثاء والدها :

ماذا أصاب الكون في هذا الدجى ..؟

أمي تصلي في سكون الليل تدعو رافعة

كف الرجا

والناي ييكي بين أيد راجفة

وقطتي البيضاء لا ذت خلف ظهري واجفة

ماذا جرى في بيتنا الهادي الوديع .. ؟ ؟<sup>(١)</sup>

ولو نظرنا إلى التفاعيل في الثلاثة الأسطر الأولى لوجدناها كما يلي :

١- مستفعلن ، مستفعلن ، مستفعلن .

٢- مستفعلن ، مستفعلن ، مستفعلن .

٣- مستفعلن .

حيث اختفت الزحافات فيها على خلاف النص السابق ، وعند النظر في المضمون المعنوي للنصين يتضح أن النص الأول قد أتى مصورا القلق والحزن الذي انتاب الشاعر إزاء وفاة والدته فناسبه وجود الزحافات ، أما النص الأخير فقد أتى مصورا حالة الهدوء والسكون وما انتاب بيت الشاعرة من الدهول بسبب وفاة والدها ، فناسبه مجيء التفاعيل تامة هادئة لا قلق فيها ولا اضطراب ، وهذا ما يؤكد

(١) قارب بلا شراع : هيام حماد ، ص ١٩ .

عليه بعض الباحثين في التشكيل الموسيقي بقولهم : (( تظل موسيقى الشعر مشروطة بمدى حساسيتها وقدرتها على نقل كل اهتزازات الحياة الباطنية الواعية ، وغير الواعية ، ورعشاتها الغامضة أو الواضحة ، وليس بمدى موافقتها لقواعد العروض التقليدي ، فالموسيقى صورة نفسية لإحساسنا بالوجود ، قبل أن تكون نظاما من الإيقاع والنغم ))<sup>(١)</sup>.

أما تفعلية بحر الكامل ( متفاعلن ) فقد برزت - أيضاً - بصورة كبيرة جدا ومن نماذج ذلك الشعر قول عبد الله الزيد في رثاء والدته :

وتلمست عيناى فى لون الندى

ما قد بدا

ما لا يحل به الردى

حتى إذا لاح الصدى

وازور من حد المدى

هامت<sup>(٢)</sup>

وكذلك فى هذا النص نقف على ظاهرة إيقاعية أخرى وهى عدم الالتزام بعدد معين من التفعيلات فى السطر الشعري الواحد ، بل إن النص بأكمله لا يوجد به أى نظام يحدد تلك التفعيلات ، حيث تأتي فى بعض الأسطر مشكلة ثلاث تفعيلات وفى بعضها الآخر تفعيلتين أو تفعيلة واحدة ، بل إن بعض الأسطر قد يشكله جزء من التفعيلة الواحدة كما هو ظاهر فى السطر الأخير من هذا النص ، كما أن هذا النص قد غلب على تفعيلاته زحاف واحد وهو تسكين الثانى المتحرك ، وهذا الزحاف من الكثير وروده فى

(١) شعر أمل دنقل دراسة أسلوبية : فتحي أبو مراد ، ص ١٦٥ .

(٢) انبسطت أكف الرفاق بقي الجمر فى قبضتي .. أغني وحيدا : عبد الله الزيد ، ص ٧ .

تفعيله الكامل ، والملفت للانتباه أن هذا النص قد جاء في إحدى عشرة تفعيله ودخل ذلك الزحاف على تسع منها ، فكون ذلك نغما إيقاعيا شبه متوحد في النص ، وفي هذا ما يعكس رغبة الشاعر في خلق حالة متكاملة ومتجانسة من التدفق الإيقاعي المتشابه .

وقد قل في هذا النص ظهور التدوير تلك الظاهرة الموسيقية التي قد غلب وكثر خروجها في الشعر التفعيلي المعاصر ، والتدوير يعد من أنواع التحكم في طول الأسطر الشعرية ، ويعرف بأنه (( اتصال أبيات القصيدة بعضها ببعض ، حتى تصبح القصيدة بيتا واحدا أو مجموعة محددة من الأبيات المفرطة في الطول ))<sup>(١)</sup> ، ومع أن نازك الملائكة ترى أن التدوير يمتنع امتناعا باتا في الشعر الحر<sup>(٢)</sup> إلا أن التدوير قد شاع (( في القصيدة الجديدة بشكل لافت للنظر حتى إنه قد تحول إلى ظاهرة أسلوبية إيقاعية جماعية لم يسلم منها شاعر من الشعراء الجدد ))<sup>(٣)</sup> وقد عزاه بعض النقاد إلى (( إحساس الشاعر بإيقاع الحركة الدائرية للكون والزمن فحاول أن يترجم هذا الإحساس وينقله إلى عمله الشعري من خلال القصيدة المدورة التي تأتي تعبيرا فنيا عن هذا الإحساس ))<sup>(٤)</sup> ، وبعضهم يرى أنه (( وسيلة من وسائل الشاعر الفنية لخلق علاقة خاصة بين المضمون الشعري وأسلوب التعبير وبين الموسيقى ، وأنه ظاهرة ترتبط أساسا بمضامين الشعر وأحاسيس الشاعر ومحاولة واعية منه للتعبير عن تجاربه بشكل فني جيد ، وأنه يشبع في القصائد ذات النفس القصصي التي تنحو نحو القص والسرد والحكاية والتي تتصف بالتسلسل والتتابع السردى ))<sup>(٥)</sup> ومن النماذج الرثائية

(١) عن بناء القصيدة العربية الحديثة : علي عشري زايد ، ص ١٩٢ .

(٢) انظر : قضايا الشعر المعاصر : نازك الملائكة ، ص ١١٦ .

(٣) الخطاب الشعري عند محمد عفيفي مطر : عبد السلام سلام ، ص ١٠٣ .

(٤) المصدر السابق ، ص ١٠٣ .

(٥) دير الملاك : محسن أطميش ، ص ٣٣٠ .

التي سيطرت عليها ظاهرة التدوير في الشعر السعودي قصيدة جاسم الصحيح التي قالها في رثاء ضحايا حريق قرية القديح :

جاث ببابك يا قديح  
أقبل العتاب محرابا  
وأعرج في مدار الغيب  
نحو السرمد الأبدي

حيث تبتل الشهداء للغز العتيق<sup>(١)</sup>

ف نجد أن التدوير قد سيطر على جميع هذه الأسطر وقد أحدث فيها ترابطا وتلازما جعلها تشكل مجتمعة دفقة إيقاعية واحدة ، مشكلة هذه الأسطر ما يسميه بعض النقاد بـ ( الجملة الشعرية ) وتعني (( بنية موسيقية أكبر من السطر وإن ظلت محتفظة كل خصائصه ، فالجملة تشغل أكثر من سطر ، وقد تمتد أحيانا إلى خمسة أسطر أو أكثر ، ولهذا الامتداد اعتبارات ... ، لكن الجملة تظل - مع هذه الاعتبارات - بنية موسيقية مكثفة بذاتها وإن مثلت في الوقت نفسه جزئية من بنية عضوية أعم هي القصيدة ))<sup>(٢)</sup> ، ومن هذا المنطلق كانت نظرة النقاد في التفريق بين السطر الشعري والجملة الشعرية ، حيث يحل الأول إشكالية الدفقة السريعة أو القصيرة في إيقاعها وانفعالها أما الثانية فتحل مشكلة الدفقة الممتدة أو الطويلة التي قد لا يستطيع السطر الشعري استيعابها واستكمال انفعالها ، وهذه الأسطر الشعرية قد تكونت من ثلاث عشرة تفعيلة ، وقد سيطر التدوير على أغلب أشطرها ، وذلك لما تحمله من دفقة شعورية متوحدة .

(١) أعشاش الملائكة : جاسم الصحيح ، ص ٤٦١ .

(٢) شعر أمل دنقل دراسة أسلوبية : فتحي أبو مراد ، ص ١٦٥ .

ومن نماذج التدوير قول عبد الله الزيد في رثاء أمه :

كان الصباح فما

يشاطرنا بقايا الذكر

والترتيل

يوقد صمتنا

فيفر من دمننا الصقيع<sup>(١)</sup>

وهنا ملاحظة جديرة بالاهتمام في هذه الجملة الشعرية وسابقتها ، وهي ختم الجملة الشعرية بتفعيلة ( متفاعلان ) المحتوية على ساكنين في نهايتهما ففي ذلك تأكيد قوي على إحداث وقفة قوية وحادة في نهاية تلك الأسطر ، لتعمل على وقف ذلك الدفق الشعري الفياض عند الشاعر والذي كان يمثل التدوير المستمر في الجملة الشعرية ، وبالتالي فسوف يصبح في هذا النص تقابل إيقاعي يمثل التدوير واختتام الجملة بالتفعيلة المنتهية بالساكنين ، لأن الإفراط من استخدام التدوير والاستمرار فهي قد يرهق القارئ الذي لابد له من وقفات موسيقية تقوم بإغناء الإيقاع وتعويض القصيدة ما فقدته من قيم موسيقية ، ولذا فإن قطع التدوير والإتيان بالتفعيلة الأخيرة لم يأت إلا بعد وجود التدوير في عدد من أسطر النص ، أما مجيء التدوير في السطر والسطرين من النص فلا يعد إفراطا كما أنه لن يشكل إرهاقا للقارئ أو المتلقي عموماً.

### ج) المزج بين النوعين

المزج بين الشعر الخليلي والتفعيلي لم يكن ظاهرة بارزة في الرثاء السعودي ، وما وجد منه ليس إلا نماذج محدودة ، والمهم في هذا الأمر هو الوظيفة الإيقاعية التي

(١) انبسطت أكف الرفاق بقي الجمر في قبضتي .. أغني وحيدا : عبد الله الزيد ، ص ١٣ .



يمكن أن يقدمها هذا العمل ، والتي قد تنسحب أحيانا لتعطي تقنيات جمالية ودلالية متعددة ، ((والجمع بين الشكلين التقليدي والجديد في عمليات التطعيم الإيقاعي التي لجأ إليها كثير من الشعراء من أجل خلق إيقاع قائم على التناقض يجمع بين النظام وخرق النظام معا ، فالشاعر في الشكل التقليدي يكون خاضعا تماما للعروض ، بينما في الشكل الجديد يخضع الشاعر إلى إرادته الحرة التي لا تخضع للقواعد ، وهنا يجيء الجمع بين الشكلين جمع بين الضدين ، بين حالتين ، ولا بد أن يكون كل شكل معبرا عن حالة خاصة به .. ، أي يجب أن يكون وجود الشكل القديم مبررا وليس اعتباريا))<sup>(١)</sup> ، ويبدو أن الجمع بين الشكلين قد وجد كظاهرة فنية في الشعر التفعيلي ، ولذا فإنه يوجد لدى من يكتبون شعر التفعيلة أولا ، كما أنه ثانيا يوجد في قصائد تكون السيطرة والغلبة فيها للشكل التفعيلي فيؤتى بالشكل التقليدي للقيام بمهمة محددة في بناء القصيدة ، وقد نلاحظ هذا المزج في النماذج التي جمعت بين الشكلين ، ومن ذلك ما فعله عبد الرحمن العشماوي في قصيدته ( من جعفر الطيار إلى نصر جرار ) وقد قالها في رثاء الشهيد الفلسطيني نصر جرار الذي استشهد بعد بتر قدميه ويده اليمنى ، حيث وجدوا رأسه مفصولا عن جسده تحت أنقاض المدينة الفلسطينية ( جنين ) ، وقد بدأت القصيدة بـ :

ما هذا النور الساطع ، ما هذا النور ؟

ما هذا النور الساطع يا عين الزمن الآتي .

من أين تدفق .. كيف تألق حتى أصبح يسرق نظراتي .

ويحرك ساكن نبضاتي .<sup>(٢)</sup>

(١) الخطاب الشعري عند محمد عفيفي مطر : عبد السلام سلام ، ص ١١٥

(٢) القدس أنت : عبد الرحمن العشماوي ، ص ٦٨

وقد كان هذا مطلع المقطع الأول في القصيدتين وسيطر عليه التساؤل الملح ، ويستمر هذا المقطع دون كشف عن المتسائل فيه ، ثم يأتي المقطع الثاني وفيه تكشف تلك الشخصية المتسائلة عن نفسها وإذا بها الصحابي الشهيد ( جعفر بن أبي طالب ) ، فيتضح هدف النص وهو عقد المقارنة بين شخصية الصحابي الشهيد وشخصية الشهيد المعاصر ( المرثي ) ، حيث تقوم القصيدة على استلهام ذلك الحدث التاريخي وتوظيفه حاضرا يعيده ويمثله بفدائيته وإقدامه الشهيد نصر جرار ، حيث يستمر الصحابي الشهيد بتساؤله الملح :

هذا خبر يدمي القلب ورب الناس

كيف تركتم أرض المحشر للأنجاس ؟<sup>(١)</sup>

وهنا يأتي الرد بالشكل التقليدي ، ليوحي بوجود همم أبطال الأمة السابقين في مجاهدي فلسطين المناضلين وفي وجود الشكل التقليدي ما يشير إلى التقارب والتواشج بين هذا الحاضر المناضل وذلك الماضي المجيد :

مهلا يا جعفر لا تجزع  
النور أتاك من الأقصى  
فشموس بطولتنا تسطع  
ورماح عزائمتنا تشرع  
يا جعفر يا ابن أبي طالب :

النور أتاك من الأقصى  
من أم تشرب دمعتها  
من شعب الهممة والواجب  
وتجهز زادا لمحارب<sup>(٢)</sup>

فيأتي الشكل التقليدي معبرا عن صوت يعلق على الأحداث ويفصل ما يقوم به شعب فلسطين من جهاد ونضال ، وكأن هذا الصوت يعكس ذلك الإصرار

(١) القدس أنت : عبد الرحمن العشماوي ، ص ٧٣ .

(٢) المصدر السابق .

والكفاح الذي يستمد نماذجه من جذوره التاريخية البعيدة ، والملاحظ مجيء الشكلين التقليدي والجديد على بحر المتدارك ، بحيث تصبح تفعيلة الشكلين (فاعلن ) بزحافاتهما أو تحولاتها الإيقاعية ، وفي هذا التوحد ما يعكس ما تم ذكره مسبقا من التواشج والتقارب بين الصورة الفدائية القديمة والصورة الفدائية المعاصرة ، فتسير القصيدة بنغمة إيقاعية متحدة ، ثم في آخر القصيدة يبرز الصوت التراثي مستقلا فيجيء بالشكل التقليدي القديم مستخدما وزنا له رصيده التراثي هو بحر البسيط :

من أرض (مؤتة) من عزمي وإصراري	لك التحية يا نصر بن جرار
من أرض مؤتة والميدان محتفل	بفارس من بني الإسلام مغوار
.....	.....

يا نصريا وارث الأجداد ما حملت إليك إلا على أكتاف أبرار<sup>(١)</sup>  
ويختتم النص بهذا الشكل التقليدي الذي أتى في أحد عشر بيتا معبرا عن تحية وتقدير البطل القديم للمجاهدين في أرض جنين الفلسطينية وخاصة الشهيد نصر بن جرار بشيء من الإكبار والإجلال .

ومن الذين مزجوا بني التفعيلي والخليلي عبد الله الزيد في رثاء صديقه خالد البنيان ، حيث ابتدأ المراثية بالشكل التقليدي ، وجاء مطلعها في عشرة أبيات تقليدية منها :

بكى صاحبي لما تجلت مواجعي	وأيقن أني بالرثاء سأبتدي
وأسبل من سجارة الروح حزنه	فأقفر من روح القناديل موقدي
وأعطاني البدء الذي لا أجيده	وأعطيته شكوى المصاب إلى الصدى <sup>(٢)</sup>

(١) القدس أنت : عبد الرحمن العشماوي ، ص ٧٦ .

(٢) من غربة الشكوى يسري كتاب الوجد .. يتلو سراج الروح : عبد الله الزيد ، ص ٤٧ .

فهذا الصوت قد جاء مطلعاً للمراثية ليمثل كورس جماعي قديم يقوم بالتمهيد للأحداث أو التعليق عليها وقد جاء على بحر الطويل بما يحتويه من القوة والأصالة وفيه تبرز شخصية الشاعر وصديقه الذي يشاركه معاناة الفراق وألم الغياب والفقد إزاء رحيل صديقهما ، ثم بعد هذا التمهيد تأتي القصيدة بالشكل التفعيلي متجاوزة مائة سطر شعري ، ومنها :

وأوثقنا خبر المصاب

حينها لم نكن في الزمان

ولا في المكان

والذي بين حزن اليقين الثقيل

وبين انشطار السكينة

مثل الذي بين هم الإنابة

والمنتهى في سبيل الثواب<sup>(١)</sup>

وفيها يركز الشاعر على تعظيم شأن المصيبة ومعاناة الفقد ، والملاحظ أنه في جميع النص التفعيلي لم يتحدث بلسان المفرد ولكن الصوت الحاضر دائماً كان صوت الجماعة .

وفي موضع آخر يستخدم عبد الله الزيد المخرج بين الشكلين التقليدي والتفعيلي وذلك في قصيدة طويلة قالها في رثاء والدته ، ولكن الشكل التقليدي هذه المرة لا يأتي مطلعاً للقصيدة إنما يأتي متوسطاً لها وفي مقطع مستقل يضع الشاعر له عنواناً خاصاً هو ( صوت ) :

(١) من غربة الشكوى يسري كتاب الوجد يتلو سراج الروح : عبد الله الزيد ، ص ٩

يا فجوة في مغيب الأرض : إن ذهلت      منك الزوايا وشاب الظل والمثل  
فأورقي بالذي قد بث بارئها      في الوجه والكف مما ظل يتهل  
ضمي فواصل حب ما خبا أبدا      وأشرقي بوميض ليس ينفصل<sup>(١)</sup>  
أما الشكل التقليدي فقد جاء على تفعيلة الكل ( متفاعلن ) ومن أسطره ما

يلي :

لله ما أشقى به

لله .. ما يمسي ويصبح .. مترعا من حسرتي<sup>(٢)</sup>

ومع ما يمنحه هذا المزج للقصيدة من تنوع إيقاعي وما له بالتالي من قيمة فنية  
إلا أنه قد لا يكون له وظيفة دلالية خاصة ، وقد يكون طول القصيدة المفرط هو الذي  
أوجد هذا المزج حيث أحس الشاعر برتابة الاستمرار في النظام التفعيلي وما سوف  
يوجده في النص من الركود والهدوء ، والقصيدة قد أتت في أربع عشرة صفحة قد  
امتلات بمئات الأسطر التفعيلية ، ولذا نجد الشاعر في موضع آخر يدخل في النص  
شكلا جديدا وهي أبيات من الفلكلور الشعبي منها :

أرثيك يا حال تحول على الضد      أرثيك من جوف تجوف بالأمرار  
أرثيتك بالعبرة على صالي الخد      وأرثيك بالحسرة على نار الأشعار  
شدت أنا من جنة الروح واحتد      في وجهتي من سابق العمر تذكّار<sup>(٣)</sup>

وهذه الأبيات الشعبية قد أتت على وزن الرجز ، وتفاعيلها كما يلي :

مستفعلن مستفعلن فاعلاتن      مستفعلن مستفعلن فاعلاتن

(١) المصدر السابق ، ص ١١ .

(٢) المصدر السابق ، ص ١٢ .

(٣) من غربة الشكوى يسري كتاب الوجد يتلو سراج الروح : عبد الله الزيد ، ص ١٧ .



وهنا يصبح النص قد امتزج من أشكال متعددة يقوم تمازجها على أساس تكوين بنية تقابلية بين القديم والجديد وبين الفصيح أو النخبوي والعامي أو الشعبي ، فحقق بهذا الامتزاج تنوعاً وتموجاً إيقاعياً متعدد الدفقات والتأثيرات ليعكس ما تجيش به نفس الشاعر من اضطرابات نفسية وتموجات عاطفية قد بددها الحزن وشتتها الألم ، ولعل في هذا ما يعكس وظيفة ذلك التمازج المتعدد إضافة إلى أن هذا التمازج في الأشكال الإيقاعية يتيح للشاعر حرية أكبر في التصرف بتشكيلاته اللغوية ، بحيث يوصلها إلى درجة البساطة والانعقاد التام من أي قيود أو شروط يقننها نظام اللغة كما قد توفر ذلك أشكال الفلكلور الشعبي ، فتكون بالتالي أكثر قدرة على تجسيد أحاسيه وصوره واستيعاب عواطفه وتيارات الدفق الشعوري لديه بتلقائية لا تجدها النماذج المعيارية ، ومع أن هذا الأمر قد يضع الشاعر بين فكي الناقد ويفتح عليه نافذة واسعة ليطل منها أدنى النقد والباحثين لإدخال الشاعر اللغة العامية في قصيدة قد حفلت بقيم موضوعية وفنية متعددة .. مع ذلك كله إلا أن الشاعر قد وجد في هذا الخروج ما يلبي شيئاً من أحاسيسه المتضاربة وتجربته الرثائية الواسعة .

وقد يحدث التمازج بين الشكل التفعيلي والشكل التقليدي في لغته البسيطة أو الاجتماعية العادية ، ليكون أصدق في التعبير عن الذين يتكلمون فيه وذلك عندما يوجد في النص شخصيات اجتماعية عادية ، ومن نماذج هذا المزج ما فعله حسن الزهراني والدة طفلة قد قتلها والدها ، وهي تصور قصة مأساوية كتبها الشاعر على لسان الطفلة :

أبتاه لن أنسى يديك القاتله  
في جيد أمي وهي تصرخ قائله  
خذ ما تريد من الحياة الزائلة

( دعني أعيش مع رحاب <sup>(١)</sup> ) دعني أعيش مع رحاب <sup>(٢)</sup> )

حيث يأتي السطر الأخير بيتا تقليديا على الوزن الخليلي ، ويتكرر هذا البيت في عدد من مواضع القصيدة ليعكس بتقليديته وأصالته وما له من هيئة القدم وجلال السبك موقف الأم المريثة ، وهي تصرخ في وجه الزوج القاتل مكررة نداءها وتوسلها بأن يتركها تعيش مع ابنتها الصغيرة ، ثم بعد ذلك تأتي خاتمة القصيدة بشكل تقليدي على لسان الطفلة :

هذا قضاء الله يا أبتـي      وليس بوسعنا دفع القضاء  
فإلى لقاء في حياة غير دنـ      بيانا فقد عزّ اللقاء <sup>(٣)</sup>  
وهنا يصبح صوت الطفلة قد جاء بالشكل التقليدي ليعكس - أيضا - براءة  
الطفلة وذلك بما يتمثل في هذا الشكل من عمق تراثي وعدم تكلف أو تجديد .

## ٢- الموسيقى الداخلية

تعد الموسيقى الداخلية أو الإيقاع الداخلي من أقرب الإيقاعات إلى الشعرية ، وتختلف عن الموسيقى الخارجية أو موسيقا الأوزان في أن الأخيرة تأتي مفروضة على التجربة الشعرية ، ومهما يحصل فيها من التواءم بينها وبين التجربة الشعرية فيها أو ما يسمى بالتناسب بين الأوزان والأغراض فإنه يبقى لها شيء من السيطرة المفروضة والنظام الرتيب ، أما الموسيقى الداخلية فتنبع من داخل التجربة الشعرية وتسير معها في كل تغير أو تطور يجد ، فتصحبها في شدتها وعلوها وتصحبها في هدوئها وخفوتها ، وهي إذ تصحبها في هذه الحالات إنما تسايرها وتتماشى مع واقعها كمكون أساسي في

(١) رحاب هو اسم الطفلة المقتولة والدتها .

(٢) صدى الأشجان : حسن الزهراني ، ص ١٩ .

(٣) المصدر السابق ، ص ٢١ .

تلك التجربة ، والشاعر حين يختار كلماته فإنما يختارها اختياراً صوتياً للتعبير عن انفعالاته وأحاسيسه ، وهذا الإيقاع الداخلي عند التوسع فيه فإنه سيأتي على كثير من خصائص وسمات اللغة وستصعب الإحاطة به ولم أطرافه لأنه سيتناول جميع مجالات الصوت اللغوي ، ولكن النقاد رغبة في تحديد وتقنين هذا الإيقاع قد رصدوا عدداً من الظواهر الصوتية المشتركة التي برزت في مادة الشعر العربي وكان لها أداء إيقاعياً ملحوظاً ، ومن تلك الظواهر وأبرزها سمة التصريع في الأبيات الخليلية ، وقد بقي لهذه السمة حضورها الفاعل في الشعر العربي منذ أمد بعيد ، فظلت مع كل التغيرات والتحويلات بارزة مشاهدة ، وظل شعراء العرب يألّفونها ويحرصون عليها في كل زمان ومكان ولعل ذلك راجع إلى ما لها من قيمة إيقاعية فهي تهيء الأذن المستمعة إلى قافية القصيدة وتؤكد على ذلك الصوت الترددي منذ الابتداء بالنص ، وفي الرثاء السعودي برز التصريع في الكثير من المراثي كظاهرة إيقاعية لها جرسها النغمي الخاص ، فهذا عبد المحسن حليت يقول في مطلع إحدى مراثيه :

زار الممات وما للموت تأجيل - ولا لأمر قضى الرحمن تبديل<sup>(١)</sup>  
ومن التصريع في المطالع أيضاً قول أحمد سالم باعطب في رثاء الشاعر عمر أبي ريشة :

لم تر تحسل عنا ولم تترجل - ما زلت فوق ذرا الملاحم تعتلي<sup>(٢)</sup>  
ولشغف بعض الشعراء في التصريع ولما يجدونه فيه من تدفق إيقاعي يعكس الحالة الشعورية فإنه قد لا يقصر بعضهم التصريع على المطلع بل قد يتجاوزه إلى أبيات أخرى ، وهذا التصريع الحاصل في غير المطلع من القليل جداً وجوده وقد يكون سبب

(١) مقاطع من الوجدان : عبد المحسن حليت ، ص ١٢٣ .

(٢) أسراب الطيور المهاجرة : أحمد سالم باعطب ، ص ١٠٦ .

قلته والعزوف عنه راجع إلى محاولة الشاعر الإفادة بأكبر قدر ممكن من القوافي غير المتكررة ، ومن هذا التصريح المتعدد قول عبد الرحمن آل عبد الكريم :

الله يعطي من يشاء ويمنع      سبحانه فهو القوي المبدع  
والعين من حر الفجيعة تدمع      والقلب من ألم الأسية يجزع  
والموت يحصد والخلائق رتع      كظباء غاب أسدها لا تنزع<sup>(١)</sup>

فكانه قد أحس بجمال التصريح في البيت الأول واستماله ذلك إلى الاسترسال فيه ، أو أنه أراد أن تكون هذه الأبيات مجتمعة مطلعا للقصيدة فوسمها بهذه السمة الخاصة .

وأحيانا قد يأتي التصريح في بعض أبيات القصيدة غير مجيئه في مطلعها ودون أن تكون تلك الأبيات تالية للمطلع كما في النموذج السابق عند عبد الرحمن آل عبد الكريم ، ومن تلك النماذج ما جاء في قصيدة للدكتور إبراهيم بن فوزان الفوزان قد كتبها في رثاء أبيه ، وقد استخدم التصريح في بيتين منها غير المطلع وهما :

رمى فؤادي فأصماه وخلفني      مضى غريب الأسى والأهل والوطن  
واحسرتاه وهول الخطب يعصرني      ولوعة الحزن والذكرى تمزقني<sup>(٢)</sup>

حيث أوجد التصريح جرسا نغميا يضبط إيقاع هذه الأبيات ضبطا خاصا تنفرد به عن بقية أبيات القصيدة ، وذلك لما تحمله من معاني التحسر والتألم الشديد ، ومن الموسيقى الداخلية ما يعرف بالترصيع أو حسن التقسيم وهو (( لون تعبيرى يتصل بالسجع ، ويعتمد على طبيعة التوازن التي تتم من خلال الأوزان الصرفية أي أن حقيقته تؤول إلى عملية التوفيق بين الوزن العروضي والوزن الصرفي .. والعملية

(١) خلجات قلب : عبد الرحمن آل عبد الكريم ، ص ٦٧ .

(٢) قصيدة مخطوطة حصلت عليها من صاحبها في تاريخ ١٤٢٢/٢/٧ هـ .



التوفيقية بين البنية العروضية والصرفية تؤدي إلى تناغم مدهش يدعم الإيقاع ويجعله متوازنا حيث توجد بنية الترصيع<sup>(١)</sup> ، وبالتالي فالترصيع تكثيف إيقاعي متوازن ، ومن أمثلته قول عبد المحسن حليت :

فالنار نائية والعين راضية والذنب مغتفر والصفح مأمول<sup>(٢)</sup>  
حيث تكون البيت من أربع جمل قد تساوت في وزنها الصرفي والعروضي فأحدث ذلك فيها إيقاعا متعددا يتردد مع كل جملة بالنغمة نفسها وإذا كان هذا الترصيع قد حدث التوافق فيه بين جملتي الشطر الأول ثم بين جملتي الشطر الثاني فإنه قد يوجد ترصيع يتجاوز الجملتين إلى أكثر من ذلك فيحدث في ثلاث جمل أو أربع ، وفي هذه الحالة يزداد إيقاع الترصيع وقيمتها الجمالية ، ومن ذلك قول الدكتور إبراهيم الفوزان في رثاء أخيه :

فالقلب منفطر والدمع منهمر والصدر مشتعل ، والصبر أعجزني<sup>(٣)</sup>  
فهنا كل جملة من الجمل الأربع تقع في وزن واحد هو ( مستفعلن فعلمن ) كما أن صدور هذه الجمل قد تساوى في تركيبه الصرفي ( فالقلب ، والدمع ، والصدر ، والصبر ) بل إن بعضها قد وجد فيه شيء من التجنيس ، وكذلك العجز في هذه الجمل قد أتى متساويا في تكوينه الصرفي ( منفطر ، منهمر ، مشتعل ، أعجزني ) .  
وكما يحدث الترصيع في الشكل التقليدي فإنه قد يحدث في شعر التفعيلة ، فيعوض بوجوده الجانب الموسيقي المفقود من القصيدة وذلك لغياب القافية ، وذلك باستخدام كلمات متشابهة النهايات أو متشابهة في الميزان الصرفي ، ومن ذلك قول عبد الله الزيد :

(١) بناء الأسلوب في شعر الحدادة : محمد عبد المطلب ، ص ٣٨٤ .

(٢) مقاطع من الوجدان : عبد المحسن حليت ، ص ١٢٥ .

(٣) قصيدة مخطوطة حصلت عليها من صاحبها في ١٤٢٢/٢/٧هـ .



كل البشائر تكتوي ..

كل المنافذ تستحيل ..

كل المناهل مرة ..

كالنار في زمن اللظى ..<sup>(١)</sup>

فوجود ( كل ) مضافا إليها صيغة متهى الجموع ( البشائر ، المنافذ ، المناهل ) في أسطر هذا النص قد قام بدور ترصيعي يعطي تلك الأسطر إيقاعا صوتيا يعوض غياب القافية .

وتزداد جمالية هذا الترصيع ويعلو تأثيره الإيقاعي حينما يحدث في كلمات قد تشابهت نهاياتها إضافة إلى تشابه أوزانها ، ومن ذلك ما يحدث في الكلمات التي قد طال ميزانها الصرفي لوجود حروف الزيادة فيها ، ومثال ذلك قول أحمد قنديل في رثاء والده :

ما زال حيا .. بيننا

متهدا ، متوعدا ، متوددا ، متوسدا<sup>(٢)</sup>

فهذه الكلمات قد حدث فيها توافقا وتجانسا متعدددا على المستوى الصرفي والإيقاعي فكون ذلك ترديدا أو تتابعا نغميا متحدا .

وهذا النوع من الترصيع يجر إلى نوع آخر من الموسيقى الداخلية وهو الجناس أو التجنيس ، والتجنيس قريب من التصريع بل إنهما قد يتداخلان أحيانا كما هو ملحوظ في النص السابق ، ولكن الجناس تكون قيمته الصوتية أجلى وأكد وذلك لما فيه من تشابه بين أحرف الكلمات ، أما الترصيع فتكون قيمته في أغلب أحوالها إيقاعية

(١) من غربة الشكوى يسري كتاب الوجد يتلو سراج اللوح : عبد الله الزيد ، ص ١٧ .

(٢) الأصداف : أحمد قنديل ، ص ٨٠ .

عروضية قد لا تتفق فيها أحرف الكلمات ولكنها تكون إيقاعاً متجانساً ، والكلمات في الشعر معلوم أنها تميل إلى الائتلاف مع شبيهاتها صوتياً أو تتنادى صوتياً لكي تأتلف في تركيب أكثر تجانساً وانسجاماً ، وقد أشار النقاد إلى أن التشابه في جرس الكلمتين يدفع الذهن في الغالب إلى التماس التشابه بين معنييهما <sup>(١)</sup> .

وقد يكون الجناس تاماً وهو ما اتفقت فيه جميع أحرف الكلمات ، ومن ذلك قول أحمد إبراهيم الحربي :

غير أنني ..

قبل أن تلتف ساقي

لفت الساق بالساق

وأشرعت ذراعي لرفات المجبرة <sup>(٢)</sup>

وهو معنى مقتبس من الآية القرآنية : ﴿ وَاللَّفَتِ السَّاقُ بِالسَّاقِ ﴾ <sup>(٣)</sup> ، يصور فيه الشاعر ساعة الاحتضار ، والساق كما هي في الآية القرآنية وكذلك السطر الشعري تمثل الأولى إحدى ساقي الإنسان والكلمة الثانية تمثل ساقه الأخرى ، فمجيء الكلمة مفردة قد يصبح دالاً على أي ساق في الإنسان ، أما مجيئها بأسلوب التجنيس هذا فقد أكسب كل لفظة منها دلالة معنوية تختلف فيها عن الأخرى ، ولن تتحقق هذه الدلالة إلا بالجناس .

ومن الموسيقى الداخلية ما يعرف ببنية التقابل ، وتقوم على أساس الجمع بين ضدين واضحين ومباشرين في التنافر على نحو يسهم في الكشف عن التقابل المعجمي

(١) انظر : المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها : عبد الله المجنوب ، ٦٦٢/٢ .

(٢) تقاسيم على جذع نخلة الوادي : أحمد إبراهيم الحربي ، ص ١٨ .

(٣) سورة القيامة ، آية ٢٩ .

من خلال نسيج دلالي ينساب ويتغلغل في داخل الأبيات : ومن أمثلة ذلك قول عبد المحسن حليت :

ومولد الطفل كل الناس تعلمه      لكن وقت حلول الموت مجهول<sup>(١)</sup>  
فالبنية التقابلية بين ( مولد الطفل ) و ( حلول الموت ) تجمع بين بعدين زمنيين هما المولد والموت ، وعلم البشر في الأول وانتظارهم له وترقبهم لحدوثه يدل على هوان شأنه وسهولة أمره على حين أن جهلهم بالآخر وعدم معرفتهم بوقت حدوثه مع ما يحمله من المفاجأة المؤلمة يدل على عظم شأن هذا الأمر وثقل وطأته .

ومن الموسيقى الداخلية رد العجز على الصدر ، وهذا الفن لا يقتصر على البيت التقليدي كاملاً كما يظن البعض ولكنه قد يحدث في شطر واحد من البيت الشعري ، ومثال ذلك قول محمد هاشم رشيد :

رزؤنا فيك أفدح الأرزاء      فاعذر الدمع إن جرى بالدماء<sup>(٢)</sup>  
فالكلمة الأولى في الشطر الأول قد تجانست مع الكلمة الأخيرة فيه ( رزؤنا ، الأرزاء ) فحدث رد العجز على الصدر في الشطر الأول من هذا البيت ، ومن نماذج ذلك - أيضاً - قول غازي القصيبي :

قد عجزنا حتى شكا العجز منا      ويكينا حتى ازدرانا البكاء  
وركعنا حتى اشمأز ركوع      ورجونا حتى استغاث الرجاء<sup>(٣)</sup>  
ففي كل شطر جرى التوافق بين أوله وآخره حيث يرد العجز على الصدر في كل شطر ، وهذا يدل على وجود هذا الفن البلاغي في الشطر التقليدي وفي هذه الحالة تكون له جمالية إيقاعية وصوتية أقرب في توافقها وتموجها من حدوثها في البيت

(١) مقاطع من الوجدان : عبد المحسن حليت ، ص ٨٤ .

(٢) المجموعة الكاملة : محمد هاشم رشيد ، ص ٢٢٩ .

(٣) للشهداء : غازي القصيبي ، ص ٨ .

كاملا ، حيث تبعد المسافة في هذه الحالة قليلا فيحدث ذلك البعد شيئا من عدم تقارب الانسجام والتناغم ، ولكن ذلك لا يعني غياب دوره الإيقاعي وتأثيره الصوتي لاسيما عندما يكون في ذلك نكتة دلالية أو تصويرية خاصة ، ومن نماذج ذلك قول ضياء الدين رجب في رثائه ابنه :

تخبر في التراب هوى دفيناً وخلفني أعيش على التراب<sup>(١)</sup>  
حيث احتوى هذا البيت على مفارقة تصويرية تقوم على بنية التقابل التي تعكس ما يعانيه الأب الثاكل من أحزان الفقد ومرارة الغياب .

### ٣ - القوافي

تعد القافية شريكة الوزن في الشعر العربي لما تقوم به من وظيفة جمالية موسيقية عن طريق إيجاد أجواء إيقاعية متناغمة ، ولقد كانت القافية سمة مميزة للقصيدة العربية ، ولم تتخلى عنها في أية مرحلة تاريخية ، ورغم ما حدث للشعر العربي من تطور وما طرأ عليه من تغيرات جذرية في العصر الحديث فلا يزال للقافية دور وإسهام فعال في بلورة شكل القصيدة العربية (( وكل ما قيل عن تخلي الشعر الحديث عن القافية نهائيا وأن القصيدة الحديثة لم تعد في حاجة إليها ، يعد من قبيل الكلام الذي يطلق على عواهنه دون استقراء كامل للنصوص .. فالقافية ما زالت موجودة وتقوم بوظيفتها خير قيام إلا أن الشعر الحديث حررها من شكلها ومن رتابتها وحولها إلى مجموعة من الأنماط بعد أن كانت نمطا واحدا ، كما أسند إليها أدوارا كثيرة علاوة على دورها القديم ))<sup>(٢)</sup> ، وهذا الأمر يجر إلى تقرير حقيقة نقدية مهمة مفادها أن القافية قد تغير

(١) ديوان ضياء الدين رجب : ضياء الدين رجب ، ص ٤٣٠ .

(٢) الخطاب الشعري عند محمد عفيفي مطر : عبد السلام سلام ، ص ١٤٥ .

مفهومها وتطور تبعا للتغير والتطور الأدبي ، لأن مفهوم القافية في الماضي كان خاصا أو مرهونا ببقاء الروي ، فالروي علامة على القافية ، ومن الذين قد أولوا هذا الأمر اهتماما بالغاً الناقد عز الدين إسماعيل ومما لاحظته في ذلك أنه (( لم يكن الشعر ليستغني عن القافية ، لكنه يستطيع أن يستغني عن الروي المتكرر في نهاية السطور ومن هنا استغنى الشاعر عن القافية بوضعها القديم ، لكنه ألزم نفسه مقابل ذلك بنوع من القافية المتحررة ، تلك التي لا ترتبط بسابقتها أو لاحقاتها إلا ارتباطا انسجام وتآلف ، دون اشتراك ملزم في حرف الروي ))<sup>(١)</sup> ، وعليه فقد أصبحت نهاية السطر الشعري الذي تنتهي عنده الدفقة الموسيقية قافية السطر وقد تمتد هذه القافية لأكثر من سطر شعري وذلك عندما تمتد الدفقة الموسيقية فتشمل أكثر من سطر شعري وتتحول إلى ما يسمى بالجملة الشعرية ، وهذا الأمر قد جعل شأن القافية في الشكل الجديد نسقا بالغ الحساسية والصعوبة ويحتاج إلى مزيد درية ومران كما يستلزم الأصالة والاعتدال .

أما في الشكل التقليدي فقد بقيت للقافية هيبتها وأصالتها في نظامها المعروف لأن الإطار التقليدي للشعر العربي قد سار في نظام مباشر وظاهر للحواس كما أنه دقيق وثابت لا يعاني من فوضوية أو عدم انضباط ، وكان من ميزات ذلك النظام أنه معروف من قبل الآخرين ، ولذا كان الشاعر كثيرا ما ينتهي من صدر قصيدته ثم يقف ليتم له المستمع نهاية عجزها أو بالأصح قافيتها ، فكان القافية فيه شيء ثابت لا بد أن يكون هو تلك الكلمات ، وكثير من أبيات الشعر العربي لا يستطيع أحد أن يستبدل الكلمة التي فيها قافيتها بأي كلمة أخرى ، بل لا بد أن تكون هي تلك الكلمة ، ومن هنا كانت القافية نظاما ثابتا وواضحا في الشعر العربي .

(١) الشعر العربي المعاصر : عز الدين إسماعيل ، ص ٦٧ .



غير أن ثمة مشكلة اصطلاحية قد تجاوزها الدرس الأدبي لما اعتاده فيها من كثرة الأخذ والعطاء وهي التداخل بين مصطلحي القافية والروي ، وهي مشكلة قديمة جدا حتى إن بعض علماء اللغة الأقدمين قد كانوا يطلقون على الروي قافية <sup>(١)</sup> ، وحاليا أصبح هذا التبادل الاصطلاحي شائعا ومتداولاً ، ولكن عند التغلغل فيه والدراسة المفصلة أو عند اجتماع المصطلحين ( القافية والروي ) فإنه يبقى لكل منهما مفهومه المحدود والخاص ، وأول ما ينبغي للدارس رصده وتوضيحه في شأن القافية أمران مهمان ، وذلك عندما تكون الدراسة في مادة تؤطرها الكثافة والتعددية ، وهذان الأمران هما حروف الروي الأكثر حضورا والأقل أولا ، ثم نوع هذه الحروف من حيث التقييد والإطلاق ، وفي هذه الحال يصبح قد أعطى تصورا عاما لقوافي مادته ، ثم بعد ذلك يتغلغل في الجوانب الفرعية الأخرى ، مع ملاحظة أن هذا كله في الشكل التقليدي أما قوافي شعر التفعيلة فلها خصوصية وانفراد آخر .

وعند النظر في مادة الرثاء السعودي فسوف يلاحظ أن نظام قافيتها قد تماشى واتسق مع ما يوجد في الشعر العربي عامة ، دون أن يكون له خصوصية معينة أو أن تبرز فيه ظواهر واضحة تمنحه انفرادا أو خروجا معينا ، حيث كانت أكثر الحروف رويها هي : الميم ، اللام ، الراء ، الباء ، النون ، الدال ، وهي نفس الحروف التي يراها الدكتور إبراهيم أنيس أكثر شيوعا واستخداما في روي الشعر العربي <sup>(٢)</sup> ، وعند محاولة اكتشاف مدى التناسب بين هذه الحروف وموضوع الرثاء فإن أول ما تجدر ملاحظته أن هذا يرجع إلى كثرة شيوع هذه الحروف في أواخر الكلمات العربية ، وهذا الشيء سيتم إدراكه بمجرد نظرة سريعة إلى المعاجم العربية المرتبة على حسب الحرف الأخير من

(١) من أولئك العلماء ثعلب وقطرب .. وغيرهم .

(٢) انظر موسيقى الشعر : إبراهيم أنيس ، ط ٣ ، ( القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٦٥ م ) ص ٢٤٨ .

الكلمة كلسان العرب لابن منظور الصحاح للجوهري وغيرهم ، وبالتالي فسيكون اختيار هذه الحروف رويًا للقصيدة قد أعطى مجالًا واسعًا في الاختيار والعدول ، وقد منح النصوص ثراءً دلاليًا ، أما الأمر الآخر فإنه يحلظ في هذه الحروف ظاهرة صوتية تتعلق في قرب مخرجها من الشفتين ، فالميم والباء من الشفتين ، والراء والبدال واللام من اللسان ، والشعراء يؤثرون استخدام الحروف ذات المخارج القريبة من أدنى الجهاز الصوتي للإنسان وهما اللسان والشفتان ، لأن ذلك يسهل النطق بالحرف ويقلل من مشقة التفوه به ، وفي هذا ما يناسب موقف الرثاء حيث تكون نفس الإنسان مليئة بالحزن ومرتعة بالآلام والآهات وعليه فقد يصبح من الممكن القول بأن مجيء الروي في الرثاء السعودي على الأحرف المشتهرة والأثيرة بالخروج لم يكن بسبب التأثير أو التقليدية فحسب ولكنه تكمن فيه دواع أخرى من أبرزها ما يوجد من تناسب بين الموقف الرثائي وصفات هذه الحروف ومن نماذج مراثيهم التي جاء الروي فيها من تلك الحروف الشهيرة والأثيرة قصيدة محمد بن حسين ( واعا أيها الحبيب ) :

ورمت سهام الموت شهما ماجدا      عف الإزار مهذبًا مقداما  
الله أكبر لم يدع لي فقده      فكرا يصوغ من الشاء نظاما  
إن يعتري عقلي الذهول فطالما      منح الفؤاد سعادة وسلاما<sup>(١)</sup>

فالألف قبل الميم تبدو وكأنها تجسم حالات الصراخ والدعاء ، ويزيد من أثرها مجيء الميم مفتوحة بعدها ، والميم تعبر عن الضيق والأحزان.

ومن القصائد التي جاء رويها باء قول عبد الله بن خميس في رثاء الملك خالد -

رحمه الله - :

(١) أصداء وأنداء : محمد بن سعد بن حسين ، ص ١٢٠ .

حبيب وما كل الملوك حبيب وراع إلى كل القلوب قريب<sup>(١)</sup>  
 والباء صوت شديد مجهور ، وكما هو معلوم فإنه أحد حروف القلقلة ، وذلك  
 لما فيه من القوة والشدة ، وفي ذلك ما يتناسب مع موقف شديد الوطأة وثقيل التأثير  
 معبرا عما في نفس الشاعر من حزن عظيم على ذلك الملك المحبوب ، ولعل في كلمتي  
 ( حبيب ، قريب ) ما يعكس أو ينقل شيئا من عاطفته .

أما مجيء اللام رويا فمن أمثلته قصيدة عبد الله الحميد في رثاء والده :

ويقلقني الترقب والتمني ولكنني أراك أبي المثالي  
 تقدر كل أنات الحيارى وتعصف بالتخاذل والتعالي<sup>(٢)</sup>

ومثل ذلك نجد نماذج كثيرة للحروف الأثيرة الأخرى كالنون والراء والذال  
 وغيرها مما حوته الدواوين والمجموعات الرثائية من قصائد الرثاء السعودي ، والملاحظ  
 في أكثر هذه القوافي أنها من القوافي المطلقة وهي ما جاء الروي فيها متحركا لا ساكنا  
 أما القوافي المقيدة أو مسكنة الروي فمن القليل ورودها ولعل ذلك لما في السكون من  
 هدوء وركود لا يتوافق مع حالة النفس المضطربة إزاء الحزن وموقف الفقد ، ومن  
 ذلك قول عثمان بن سيار في رثاء ركاب الطائرة المحترقة :

قم تخيل ساعة من فزع دوت الصيحة والموت حضر  
 سوف تتابك مثلي رجفة يوشك الخافق منها أن يقر<sup>(٣)</sup>

وحرف الراء عند سكونه تكمن فيه صفة التكرير والتردد فيتناغم في ذلك مع ما  
 يتردد في النفس من الحسرة والألم .

(١) الديوان الثاني : عبد الله بن خميس ، ص ٨٥ .

(٢) ما لم تقله الخنساء : عبد الله الحميد ، ص ٥٦ .

(٣) بين فجر وغسق : عثمان بن سيار المحارب ، ص ١١٦ .

أما حروف الروي التي ندر استعمالها فهي أيضا تلك القليلة الورود في الشعر العربي أو ما تسمى بالنفر ، ومنها الكاف والصاد والزاء والذال والجيم ، وقد ندر ورودها في مادة الرثاء السعودي ، بل إن ما وجد من بعضها قد يكون نادرا أو واحدا في بابه ، ومن نماذج تلك الحروف ، قول محمد بن حسين في قصيدته ( رثاء خاتم ) :

فلو كان ييكى خاتم لبكيتيه      لأن به ما لا يلملمه القصص  
فيا خاتمي إن زان حسنك إصبعا      دعوت عليها أن يباينها القصص<sup>(١)</sup>  
أما حرف الجيم فمن نماذجه قول محمد هاشم رشيد :

يا راحلا ولي وما برحت      أصداؤه ورؤاه تختلج  
لا لم تمت فالموت ليس من      تحيا على نبضاته المهج<sup>(٢)</sup>  
ومن النماذج التي تكاد تكون منفردة في رويها ما قاله حسن الزهراني في رثاء أمه :

أعزى فيك يا أمي وعيني      ترى الآمال وهي تجزّ جزّا  
فلا والله لا أنساك يا من      نحزت بموتها في القلب لحزا<sup>(٣)</sup>  
أما الحروف التي كانت متوسطة الحضور فلم تكن بالأثيرة ولا القليلة فمثل القاف والعين والهاء والحاء والتاء والفاء ، ومن نماذج ذلك إحدى مرثي عبد الله بن خميس :

هل أنت يا صوت القوافي مسعفي      أم أنت رغم الحادثات مسوفي  
جمدت قريحة شاعر ما أخصبت      شعرا ومقلة ناظر لم تنرف<sup>(٤)</sup>

(١) قصيدة من ديوان مخطوط تحت الطبع .

(٢) المجموعة الكاملة : محمد هاشم رشيد ، ص ٢٣٧ .

(٣) ريشة من جناح الذل : حسن الزهراني ، ص ٦١ .

(٤) على ربي اليمامة : عبد الله بن خميس ، ص ٤٨٥ .



والفء كما هو معروف صوت شفوي مهموس ، والنطق بها يتم بوضع أطراف  
الشايا العليا على الشفة السفلى بصورة تسمح للهواء أن ينفذ من خلالها ومن خلال  
الشايا ، مع عدم السماح للهواء بأن يمر من الأنف ، كما أن الأوتار الصوتية لا  
تتذبذب عند النطق بها ، وبهذا يتحقق فيه صفة الضيق والمحاصرة فيكون في ذلك اتفاق  
وتناسب مع دوافع هذه القصيدة المحزنة .

أما عيوب القوافي المشتهرة كالإقواء والإيطاء وسناد التأسيس والتضمين وغيرها  
فمن القليل النادر وجودها في مادة الرثاء السعودي وما وجد منها لا يعدو كونه من  
النادر الشاذ أو المستغرب في مكانه الموجود فيه ، حيث إنك تجد شاعرا قد ألف عددا  
من الدواوين الشعرية التي اشتملت على عشرات القصائد الرثائية فلا تجد فيها شيئا  
من ذلك ، وما وجد من ذلك فغالبا ما يكون لدى شعراء لم تكتمل تجاربهم الشعرية  
أو تكون قصائدهم الرثائية قد أخرجت دون تمحيص واستقراء لاسيما عندما يكون  
أولئك ليسوا من الشعراء المعروفين ولكنهم قد مروا ببعض المواقف المحزنة فدفعتهم إلى  
كتابة شيء قد لا نبتعد عن الحقيقة حينما نقول بأنه أشبه ما يكون بالخطرات وليس  
القصائد ذوات البناء المحكم والنسيج القويم ، ومن القصائد التي وقع فيها الإقواء قول  
مزنة المبارك :

وأطلب أماء صدق دعاك	ففيه الهناء والسودد
أما كنت يا أم في لهفة	لتلقين في عرسه أحمد
لقد غبت يا أم في ليلة	كما البدر في ظلمة يفقد <sup>(١)</sup>

حيث وقع الإقواء في قافية البيت الثاني حينما رفعت ( أحمد ) مع أن حقه  
الإعرابي النصب لأنه مفعول به .

(١) قصيدة مخطوطة .



ومن الإقواء أيضا قول عبد الرحمن اليحيا في رثاء والدته :

وقد حل فيك الطهر حتى ظنته      إليك يشوب الطهر والجود والندی  
وكل الذي يلقاك يدري بأنك      إمام ملاك يحتذى ويمجدا<sup>(١)</sup>

فوقع الإقواء في قافية البيت الثاني ، حيث نصب الفعل المضارع مع أن حقه الرفع ، وروي القصيدة دال مفتوحة ، ويلحظ ما في البيتين من ركابة وضعف تدل على أنهما نتاج شاعرية لم تكتمل مؤهلاتها بعد ، حيث نجد الشاعر في مرثية أخرى يقع في سناد التأسيس ، فيقول في رثاء والده :

الله أكبر والذي إن الثرى قــــد      حل فيه القدس إذ جثنا لها  
الله أكبر والذي إن التقى      والدين والأخلاق أنت إمامها  
ناحت عليك المزن في أجوائها      ولتبكك الأكوان في أفلاكها<sup>(٢)</sup>

فالروي هنا الحرف الواقع بين ألف التأسيس والضمير (ها) لأن (ها) ضمير قبله متحرك فلا يصلح أن يكون رويا ، ويبدو أن صاحب المرثية هنا قد اعتقد صحة ذلك فجعل الضمير (ها) هو روي القصيدة .

أما القوافي في الشكل التفعيلي فقد تكون الحاجة إليها أشد من الشكل التقليدي وما ذلك إلا لأن شعر التفعيلة يفقد بعض القيم الموسيقية التي تكون متوافرة في الشعر الخليلي ، حيث تعتري شعر التفعيلة العديد من الظواهر كطول الأسطر والتدوير وكثرة الانزياحات ، وهذه الأمور قد تقلل من وضوح الإيقاع وتجعل المتلقي يواجه صعوبة في التذوق الموسيقي والإحساس به ، (( فمجيء القافية في آخر كل شطر ، سواء أكانت موحدة أم متنوعة ، يعطي هذا الشعر الحر شعرية أعلى ويمكن الجمهور من

(١) ديون الأجنحة السابعة : عبد الرحمن اليحيا ، ص ١٧٤ .

(٢) المصدر السابق ، ص ١٥٩ .

تذوقه والاستجابة له)) <sup>(١)</sup> ، وقد أشارت نازك الملائكة إلى أن القصيدة التفعيلية عند غياب القافية يغيب عنها جمال الوقع وعلو النبرة <sup>(٢)</sup> ، ومن استقراء لمادة الرثاء المكتوب بالشكل التفعيلي في الشعر السعودي يلحظ حضور القافية والاهتمام بها ، ومن نماذج هذا الحضور قول غازي القصيبي :

ضحكنا زمانا طويلا .. طويلا

وكانت لنا قصص تبهر المستحيلا

وكان وفيا أيا نبيلاً <sup>(٣)</sup>

فهنا قد التزم الشاعر بقافية موحدة يختم فيها كل سطر شعري ، ولكن هذه القافية ليست مستمرة وشاملة القصيدة كلها ، حيث إنه في أجزاء أخرى من النص يستخدم قواف أخرى مما يدل على أن هذه القصيدة من ذوات القوافي المتعددة ، ومن ذلك :

وصار القريب .. القريب بعيدا

وصار الحبيب .. الحبيب غريبا

وكان الزمان زمانا عجيباً <sup>(٤)</sup>

وفي هذا النص تبرز ظاهرة مهمة في قوافي شعر التفعيلة ، وهي أن الشاعر يجعل القافية أساسا يلتزمه أما الروي فيتغير تبعا لما يستدعيه النص ، فالقوافي في هذا النص (بعيدا ، غريبا ، عجيباً) قد اتخذ فيها الأساس على حين اختلف الروي في بعضها ، كما أنها أتت مشبعة ، والقافية المشبعة هي التي يتم فيها إشباع حركة الروي ،

(١) قضايا الشعر المعاصر : نازك الملائكة ، ص ١٩٠ .

(٢) انظر : المصدر السابق ، ص ١٩١ .

(٣) للشهداء : غازي القصيبي ، ص ٣١ .

(٤) للشهداء : غازي القصيبي ، ص ٣٥ .

والإشباع هنا قد قام بوظيفة جمالية لتناسبه مع البعد والغرابة والتعجب ، وما تحمله هذه المعاني من شدة التأثير ، كما أن النص قد احتوى على ظاهرة أخرى من القوافي هي ( القوافي الداخلية ) التي تمثلها كلمتي ( الحبيب ، القريب ) في السطرين الأولين من هذا النص .

ومن الظواهر البارزة في شعر التفعيلة تسكين قوافيه حيث وجد أن (( نماذج الشعر الجديد تنحو نحو تسكين الأواخر لا لهدف إعرابي نحوي بل لهدف موسيقي يرتبط بالتشكيل العام بموسيقى القصيدة ))<sup>(١)</sup> ، والواقع أن هناك من يرى هذا الأمر عيباً في شعر التفعيلة<sup>(٢)</sup> ، كما أن هناك من يرى أن في تسكين قوافي شعر التفعيلة حفظاً للسياق الشعري من اللبس (( فكما تحفظ الحركة الإعرابية أواخر الأبيات من اللبس ، فكذلك تعمل ظاهرة تسكين حروف الروي على ذلك ))<sup>(٣)</sup> ، ومن نماذج التسكين قول عبد الله الحميد :

هذي العروس / الطفلة / القمر / الهنوف

عبرت تطوف

عبرت تطوف

فستانها الزهري

يفتحم الختوف<sup>(٤)</sup>

(١) في الأدب السعودي ، رؤية داخلية : يوسف نوفل ، ط ١ ، ( الرياض ، دار الأصالة للنشر ، ١٤٠٤هـ ) ، ص ١٧٦ .

(٢) انظر : الصورة الفنية في الشعر الإسلامي عند المرأة العربية في العصر الحديث : صالح الخضير ، ط ١ ، ( الرياض ، مكتبة التوبة ، ١٤١٤هـ ) ، ص ٣٧٧ .

(٣) شعر أمل دنقل دراسة أسلوبية : فتحي أبو مراد ، ص ١٩٠ .

(٤) ما لم تقله الخنساء : عبد الله الحميد ، ص ٢٢ .

غير أن تسكين القوافي قد يكون نابعا من إرادة وقصد ليكون جمالية فنية أرادها الشاعر وقصدها بوعي وإخلاص ، وقد يكون الشاعر هنا إنما أتى بالسكون لأنه ينقل حقيقة ثابتة غير قابلة للجدل والنقاش وهي مأساة الطفلة المريثة وما واجهها من غدر مياه المسبح الذي غرقت فيه .

ولعل من النماذج التي حقق فيها تسكين القافية جمالية فنية ومعنوية بارزة قول عبدالرحمن العشماوي :

كانت دموع الشيخ  
أقوى من تجلده وأكبر  
ولسانه  
من جور حسرته تعثر  
في رأسه  
مليون خاطرة وأكثر

فتسكين القافية هنا قد تضامن مع ما يصوره النص من سكون وتجلد الشيخ وعدم مقدرته على التفوه بأي كلمة وذلك لما في نفسه من الخواطر المحزنة والآلام المضنية .

أما قوافي الجمل الشعرية فهي التي تحدث في كل جملة شعرية قد تخلل التدوير جميع أسطرها الشعرية أو جل تلك الأسطر ، ومن تلك القوافي قول جاسم الصحيح :

يا أيها العرس المقدس  
يا جنينا سل من رحم السعادة في يدي ولادة عمياء  
يا عرق الأمومة في مخاض اليأس  
يا فرحا على وجه القوابل راح يسرقه الخفوت

فهذه الأسطر تشكل جملة شعرية رويها التاء الساكنة في آخرها ، وفي النص ترد هذه التاء قافية في جمل شعرية أخرى منها ( النعوت ، السكوت ، لا يموت ، البيوت ، عنكبوت ) .

وهكذا نشاهد كيف كان حضور القافية في الشعر التفعيلي وكيف كان تنوعها وتعدد نماذجها النابع من تطور ونمو التجربة الشعرية ومحاولتها التجديد والانعتاق من بعض القيود التي تكبح حريتها بعض الأحيان ، وفي هذا ما يدل على ما تشهده قصيدة الرثاء السعودية المعاصرة من تحولات فنية ونموا إبداعية متألق .





## الخاتمة

الحمد لله وحده ، والصلاة والسلام على رسوله وآله وصحبه .. وبعد :

فقد كان الله معينا وموفقا في إتمام هذه الدراسة المتخصصة التي قامت بالتطواف على غرض الرثاء في الشعر السعودي المعاصر مستقرئة مادة ذلك الرثاء من مصادرها المتعددة ومحاولة الوقوف على أبعادها الموضوعية وخصائصها الفنية لتكون - بالتالي - صورة وافية عن هذا الفن الكبير كأنموذج صادق في إعطاء تصور عام عن الشعر السعودي عامة في جميع اتجاهات وفنونه ، وحيث إن الدراسة كانت محدودة بعامل الزمان والمكان فقد حاولت تغطية جميع أجزاء هذين العاملين من خلال النماذج المدروسة التي تناولت بالفحص والاستقراء إبداع ما يزيد على تسعين شاعرا وشاعرة من جميع أجزاء المملكة العربية السعودية وفي مختلف العقود الزمنية للفترة المدروسة فكان من أبرز نتائج الدراسة ما يلي :

١ - أن الرثاء السعودي كان متميزا في قيمه الموضوعية وخصائصه الأسلوبية ، وقد كان متسما بالصفاء العقدي والإحساس الأخوي والنبيل الإنساني العام ، عاكسا بذلك الاتسام خصائص وأخلاق المجتمع السعودي عامة .

٢ - أن الرثاء من أصدق العواطف الإنسانية وأجلها تصويراً ، ولهذا فإنه غالبا ما يتحقق فيه الصدق الإبداعي فناً وموضوعاً ؛ وبالتالي فإنه ترجمة واقعية

أصيلة ، وصورة فنية مؤثرة ، كما أنه تجربة اجتماعية عامة ، لأنه غالبا ما يكون في شخصيات بارزة مشهورة ، كالملوك المحبوبين ، والعلماء المفقودين ، والشهداء المجاهدين ، والشعراء المؤثرين .. إلخ ، ولا يخرج عن ذلك إلا ما كان في أقارب أو أصدقاء الشعراء وأصفيائهم ، وهذا الصنف يكتسب اجتماعيته وتأثيره من كونه صورة واقعية يجد فيها المتلقي مثال لوعته ومرارة تجربته وعظيم أسفه على مفقوديه من أمثال أولئك المرثيين .

٣- أن هذه المادة الرثائية تتصف بوفرة وغزارة كبيرة جدا ، ولا أدل على ذلك من وجود المجموعات والدواوين الشاعرية المتخصصة في رثاء الشخصية الواحدة أو القضية الإنسانية الواحدة ، ومن أمثلة ذلك الرثاء في شخصية الملك فيصل بن عبد العزيز - رحمه الله - والشيخ عبد العزيز بن باز - رحمه الله - ، والطفل الفلسطيني محمد الدرة .. وغيرهم ، ومع هذه الوفرة الكبيرة في المادة إلا أنه يقابلها وفرة المصادر وتميزها التصنيفي .

٤- تشكلت معظم مادة الرثاء في السنوات الأخيرة من مدة الدراسة ، حيث إنها تقل في الستينيات والسبعينيات والثمانينيات من القرن الماضي ، على حين تزداد كثافتها فيما بعد ذلك ولاسيما السنوات الأخيرة من القرن الرابع عشر الهجري ، ولعل مرد ذلك إلى ازدهار الأدب وزيادة أعداد المبدعين وانتشار التعليم وتطور الإعلام .. وغير ذلك من وسائل التطور والنمو العصرية الأخرى ، كما أن الدراسة قد كشفت عن ضخامة الرثاء لدى بعض الشعراء وكثرة ظهوره في إبداعهم وذلك مثل محمد فقي ، وأحمد قنديل ومحمود عارف ، ومحمد بن حسين ، وغازي القصيبي ، وجاسم الصحيح ، وعبد الله الزيد .. وغيرهم ، على حين يقل أو يكاد يتلاشى في

إبداع آخرين مثل عبد الله الفيصل وعبد الله العثيمين ، وحمزة شحاتة ، وإبراهيم العواجي ، ومحمد الثبتي ، وعبد الله الصيخان .. وغيرهم .

٥- كشفت الدراسة عن تحولات قصيدة الرثاء المعاصرة في الشعر السعودي وانتقالها التطوري المتميز حيث انطلقت من مستوياتها التقليدية المنحصرة في البكاء وتعداد مآثر المفقودين إلى آفاق غير محدودة من جوانب الفكر والإبداع والإنسانية المتعددة ، ملتقية بذلك مع حركة النمو والازدهار التي يشهدها الواقع الثقافي والأدبي في المملكة العربية السعودية وعاكسة بدورها شيئاً من ذلك الازدهار .

٦- كثير من هذا الرثاء وجد في الفترة الزمانية القريبة ، ويلتقي الشعر السعودي فيه مع جماليات البناء الفني للقصيدة العربية المعاصرة في أمور جوهرية كثيرة ودراسته تعطي تصوراً ودراية عن تشكل شعرنا المعاصر ، وما يعيشه من تطور وتحول يتواكب مع متغيرات العصر .

٧- عندما وضعت الدراسة الرثاء السعودي في سياقه الاجتماعي والتاريخي والسياسي وقفت على مجموعة كبيرة من القضايا والهموم الواقعية التي شغلت الشاعر السعودي واستأثرت بعاطفته على المستويين الذاتي والجماعي .

٨- أسهمت الدراسة في الكشف عن الجوانب الإنسانية في الشعر السعودي ، حيث يدعو إلى تسليط الأضواء على قضية الموت والفناء ، كما ينطلق إلى آفاق المعمورة يضمم جراح الإنسان ويحس بآلامه ونكباته بضمير ممتلئ بالعطف والإشفاق ، وفي هذا ما يعكس نبيل العاطفة في ذلك الشعر .

أما أبرز المقترحات بعد هذه الدراسة فتركز في الأمور التالية :

(أ) دراسة أغراض وفنون الشعر السعودي الأخرى كالمدح والغزل والفخر .. وغير ذلك لتكتمل مكتبة الأدب السعودي وتُسدّ تلك الثغرات .

(ب) نظرا لكثافة مادة الرثاء وتتابع إنتاجها المتدفق فكم سيكون مجديا وجود دراسات تقوم على التصنيف والتفصيل ، بحيث تدرس كل اتجاه من اتجاهات شعر الرثاء السعودي دراسة مستقلة ، حتى يتمكن الباحث من التعمق والاستقصاء واستكشاف الخصائص والظواهر البارزة في تلك الاتجاهات ، أو أن تتخذ تلك الدراسات من الشخصيات المراثية تقسيما لها كـرثاء العلماء ورثاء الشعراء ورثاء الأصدقاء .. إلخ .

(ج) القيام بدراسات مقارنة وموازنة تبحث أوجه الشبه والاختلاف والتأثير والتأثير بين الرثاء السعودي والرثاء في البلاد العربية الأخرى ، وكذلك بين الرثاء السعودي والرثاء لدى الأمم والشعوب غير الإسلامية المعاصرة ، وذلك لأن الرثاء السعودي يمثل الصورة الواقعية للشعر المنبثق عن التصور الإسلامي الصحيح .

وفي الختام أشكر الله سبحانه وتعالى ثم كل من ساهم وتعاون معي في سبيل إنجاز هذه الدراسة وإخراجها إلى حيز الوجود ، راجيا من الله أن أكون قد أتيت فيها على كل ما يتطلبه واجب الدراسة وما ينال رضا وتقدير أساتذتي الأجلاء .

وصلّى الله على نبينا محمد وعلى آله وصحبه أجمعين .



## ملحق (تراجم الشعراء)

إبراهيم أمين فودة ، ولد في مكة عام ١٣٤٢هـ ، وتوفي عام ١٤١٥هـ ، يحمل شهادة المعهد العلمي السعودي ، تولى عدة وظائف ، عمل رئيسا للنادي الأدبي بمكة المكرمة ، له أربعة دواوين مطبوعة هي ( شوق وحنين ، مطلع الفجر ، حياة وقلب ، صور وتجارب ) .

إبراهيم عبد الله مفتاح ، من مواليد جزيرة فرسان بمنطقة جازان عام ١٣٥٩هـ ، يعمل في التعليم ، عضو مجلس إدارة نادي جازان الأدبي . من أعماله ( كتاب إلى البحر ، احمرار الصمت ، مقامات فرسانية ) ، ((رائحة التراب : إبراهيم مفتاح)).

موسوعة الأدب العربي السعودي الحديث : مجموعة مؤلفين ، ط ١ ( الرياض ، مطابع الحميضي ، ١٤٢٢هـ ) ١٢/٩

إبراهيم محمد الدامغ ، ولد في عنيزة عام ١٣٥٧هـ ، ليسانس لغة عربية من جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية ، له عدد من الدواوين منها ( شرارة الثار ، ظلال البيادر ) ، ((موسوعة الأدب السعودي الحديث : ١٢ / ٩ )) .

أحمد إبراهيم الغزاوي ، ولد في مكة المكرمة عام ١٣١٨هـ ، حاز على لقب شاعر جلالة الملك عبد العزيز آل سعود ، رأس مجلس الشورى ، رأس تحرير بعض الصحف في الحجاز ، من أعماله ديوان الغزاوي ، يعده المؤرخون من رواد

الأدب الحجازي الحديث . (( الأدب الحجازي الحديث : إبراهيم الفوزان ،  
١٣٢٠/٣ )) .

أحمد إبراهيم الحربي ، من مواليد جازان عام ١٣٧٦هـ ، بكالوريوس من كلية  
المعلمين في جازان ، يعمل مدرسا في وزارة التربية والتعليم ، عضواً في  
جازان الأدبي ، من دواوينه المطبوعة ( رحلة الأمل - تقاسيم على جذع نخلة  
الوادي ) (( موسوعة الأدب السعودي الحديث : ٢١ / ٩ )) .

أحمد حسن بهكلي ، من مواليد جازان عام ١٤٥٣هـ تولى القضاء في تهامة . (( الحياة  
الفكرية والأدبية في جنوبي الجزيرة العربية : عبد الله أبو داهش ، ص ١١٩ ))  
أحمد سالم باعطب ، ولد في المكلا عام ١٣٥٥هـ ، بكالوريوس تجارة ، تنقل في عدة  
وظائف حكومية له عدة دواوين منها ( الروض الملتهب ، قلب على الرصيب ،  
عيون تعشق السهر ) .

أحمد اللهيبي ، ولد في بريدة عام ١٣٩٢هـ ، بكالوريوس لغة عربية من جامعة  
الإمام ، من أعماله ( النبع الحزين ) .

أحمد بن صالح الصالح (( مسافر )) ، من مواليد عنيزة عام ١٣١٦هـ ، تنقل في عدد  
من الوظائف الحكومية ، من أشهر دواوينه الشعرية ( عندما يسقط العراف ،  
قصائد في زمن السفر ، انتفضي أيتها المليحة ) (( موسوعة الأدب السعودي  
الحديث : ٢٢ / ٩ )) .

أحمد صالح قنديل ، ولد في جدة عام ١٣٢٩هـ ، وتوفي عام ١٣٩٩هـ ، له عدد من  
الكتابات والدواوين الشعرية ، من أشهر أعماله ( قاطع الطريق ، المركز ،  
الأصداف ، قرיתי الخضراء ) . (( موسوعة الأدب السعودي الحديث : ٩ /  
٢٢ )) .

أحمد بن علي بن حسين بن مشرف ، ولد في الأحساء عام ١٢٠٢ هـ ، وتوفي عام ١٢٨٥ هـ ، كان من شعراء دعوة الشيخ محمد بن عبد الوهاب والمدافعين عنها ، تم جمع شعره وطبعه في ديوان باسمه . (( شعراء مرحلة التقليد المتطور وشعرهم في المنطقة الشرقية : إبراهيم الفوزان ، ص ١٥٩ )) .

أحمد محمد جمال ، ولد في مكة المكرمة عام ١٣٤٣ هـ وتوفي عام ١٤١٣ هـ ، تولى إدارة تحرير جريدة حراء ، وعين عضوا في الشورى ، من أعماله ( ماذا في الحجاز ، قال لي ، مكانك تحمدي ، الطلائع ) . (( موسوعة الأدب السعودي الحديث : ٢٦ / ٩ )) .

أحمد بن يحيى بهكلي ، ولد في جازان عام ١٣٤٧ هـ ، ماجستير في اللغة والأدب من أعماله ( الأرض والحب ، أول الغيب ، طيفان على نقطة الصفر ) . (( موسوعة الأدب السعودي الحديث : ٢٩ / ٩ )) .

أسامة عبد الرحمن عثمان ، ولد في المدينة المنورة عام ١٣٦٢ هـ ، دكتوراه في الإدارة العامة ، يعمل أستاذا جامعيًا في جامعة الملك سعود . من أعماله ( واستوت على الجودي ، بحر لجي ، وغيض الماء ، الثقافة بين الدوار والحصار ) . (( شعراء من جزيرة العرب : عبد الله بن سالم الحميد ، ١١٧ / ٢ )) .

بديعة داود كشغري ، من مواليد الطائف ، بكالوريوس لغة إنجليزية ، من أعمالها ( الرمل إذا أزهى ، مقامات خارج الزمن ، شيء من طقوسي ) ، (( موسوعة الأدب السعودي الحديث : ٣٥ / ٩ )) .

ثريا محمد قابل ، من مواليد جدة عام ١٩٤٣ م ، رآست تحرير مجلة (( زينة )) لها ديوان شعري مطبوع بعنوان ( الأوزان الباكية ) ، (( موسوعة الأدب السعودي الحديث : ٣٧ / ٩ )) .

جاسم محمد الصحيح ، ولد في الأحساء عام ١٣٨٤هـ ، بكالوريوس هندسة ميكانيكية ، يعمل مهندسا في شركة أرامكو السعودية ، حصل على جائزة البابطين عن أفضل قصيدة ، كما حصل على جائزة أبها الثقافية عن أفضل ديوان ، وحصل على جائزة قصيدة بيروت ، له عدة دواوين مطبوعة منها (ظلي خليفتي عليكم ، حمائم تكنس العتمة ، رقصة عرفانية ، أعشاش الملائكة) . (( موسوعة الأدب السعودي الحديث : ٣٨ / ٩ )) .

حبيب بن معلا المطيري ، ولد في الرياض عام ١٣٨٨هـ ، دكتوراه في النقد الحديث ، يعمل أستاذا مساعدا في كلية اللغة العربية ( جامعة الإمام محمد بن سعود ) ، حصل على جائزة عبد العزيز البابطين في الشعر عام ١٤١٢هـ ، من دواوينه المطبوعة ( نثيث السقاء ، أغاريد شذا للطفلة المسلمة ) . (( موسوعة الأدب السعودي الحديث : ٩ / )) .

حجاب بن عبد الله بن نحيث ، من مواليد الفوارة بمنطقة القصيم عام ١٣٦٠هـ ، تنقل في عدد من الوظائف الحكومية ، يكتب الشعر العامي والفصيح .  
حسن عبد الله القرشي ، ولد في مكة عام ١٣٤٤هـ ، شاعر وقاص وكاتب مسرحي ، غزير الإنتاج ، له الكثير من المشاركات والعديد من الدواوين والدراسات الأدبية ، من أعماله ( البسمات الملونة ، فلسطين وكبرياء الجريح ، أنا والناس ) . (( معجم الأدباء والكتاب ، ص ٢٣٩ )) .

حسن بن محمد الزهراني ، من مواليد الباحة عام ١٣٨١هـ ، بكالوريوس في الجغرافيا من جامعة أم القرى ، عضو رابطة الأدب الإسلامي وعضو نادي الباحة الأدبي . من أعماله ( فيض الشاعر ، صدى الأشجان ، ريشة من جناح الذل ) ، (( صدى الأشجان : حسن الزهراني ، ص ١٦٩ )) .

حسين علي صويلح سرحان ، من مواليد مكة المكرمة عام ١٣٣٢هـ ، وتوفي عام ١٤١٣هـ ، كاتب وشاعر متميز من أعماله ( أجنحة بلا ريش ، الطائر الغريب ، في الأجب والحرب ) . (( موسوعة الأدب السعودي الحديث : ٩ / ٤٤ )) .

حسين بن عجيلان العروي الجهني ، من مواليد المدينة المنورة عام ١٣٨٢هـ ، بكالوريوس التربية من جامعة الملك عبد العزيز ، من أعماله ( لمَ السفر ، نبوءة الخيول ، بشائر المطر ، قصائدي ، انتظار ما لا ينتظر ) . (( موسوعة الأدب السعودي الحديث : ٩ / ٤٥ )) .

حسين بن أبي بكر بن غنام ، توفي عام ١٢٢٥هـ ، أشهر شعراء الدولة السعودية الأولى ، شهد بداية العصر الحديث ، وأسهم في يقظة عوامل النهضة الإصلاحية السلفية ، ومن آثاره ( العقد الثمين في أصول الدين ، تاريخ نجد ) . (( شعراء مرحلة التقليد المتطور وشعرهم في المنطقة الشرقية : إبراهيم الفوزان ، ص ١٢٩ )) .

حفيظ بن عجب الدوسري ، من مواليد الخرج عام ١٣٩٢هـ ، حصل على البكالوريوس من جامعة الإمام كلية الشريعة عام ١٤١٥هـ ، يعمل مدرسا في المرحلة الثانوية بالخرج ، إمام وخطيب أحد جوامع مدينة الخرج ، أصدر عددا من الدواوين الشعرية منها ( قحط المحبة ، شوارد البيان ، لحظات ندم ، الأقصى والشرف ) . (( دليل الغربة : حفيظ الدوسري )) .

رقية بنت أحمد عارف ناظر ، كاتبة وشاعرة تكتب في الصحف المحلية ، من أعمالها ( شمس لن تغيب ، خفايا قلب ، الريح والرماد ) . (( موسوعة الأدب السعودي الحديث : ٩ / ٥٩ )) .



زاهر بن عواض الألمعي ، من مواليد رجال ألمع بمنطقة عسير عام ١٣٥٤هـ ، دكتوراه في التفسير من جامعة الأزهر ، تنقل في عدد من الوظائف التعليمية من أعماله (الألمعيات ، من نفحة الصبا ، دراسات في التفسير الموضوعي للقرآن الكريم).  
(موسوعة الأدب السعودي الحديث : ٦١ / ٩).

سعد بن عبد الله الحميد بن ، ولد في الطائف عام ١٣٦٧هـ ، يعمل في تحرير جريدة الرياض ، من أعماله (رسوم على الحائط ، ضحاها الذي ، وللرماد نهاراته ، أيورق الندم). (موسوعة الأدب السعودي الحديث : ٦٤ / ٩).

سعد عطية أحمد الغامدي ، من مواليد الباحة عام ١٣٦٤هـ ، دكتوراه في المحاسبة ، عضو هيئة التدريس في جامعة الملك سعود من أعماله (إلى العرين شامخا).  
(موسوعة الأدب السعودي الحديث : ٦٥ / ٩).

سعود بن سليمان اليوسف ، ولد في ثرمدا عام ١٣٩٩هـ ، بكالوريوس لغة عربية من جامعة الإمام ، يعمل في التعليم . دواوينه ( غروب زمن الشروق ).

سلطانة بنت عبد العزيز السديري ، من مواليد مدينة القريات ، كاتبة وشاعرة ، من أعمالها ( عيناى فداك ، عبير الصحراء ، سحابة بلا مطر ، قهر). (موسوعة الأدب السعودي الحديث : ٦٧ / ٩).

سليمان بن سحمان بن مصلح ، ولد في أبها عام ١٢٦٦هـ ، وتوفي عام ١٣٤٩هـ ، من علماء وشعراء الدعوة الإصلاحية ، من آثاره ديوان شعري ودراسات دينية من أعماله ( عقود الجواهر المنضدة الحسان ، حل الوثاق في أحكام الطلاق ، رد أن الساعة سحر وليست صناعة ). (مرحلة التقليد المتطور في الشعر السعودي الحديث في منطقة نجد : إبراهيم الفوزان ، ص ١٣٧).

صالح بن أحمد العثيمين ، من مواليد مدينة عنيزة ، عمل مدرسا في التعليم العام ، تطفى على شعره سمة التشاؤم ، له ديوان مطبوع بعنوان ( شعاع الأمل ) .  
( (شعراء نجد المعاصرون ، عبد الله بن إدريس ، ص ١٨١ ) ) .

صالح بن سعيد الزهراني ، من مواليد الباحة عام ١٣٨١ هـ ، دكتوراه في البلاغة والنقد . من أعماله ( تراثيل حارس المكان المباح ، فصول من الرماد ، ستذكرون ما أقول لكم ) . ( (موسوعة الأدب السعودي الحديث : ٧١ / ٩ ) ) .

صالح بن سليمان بن سحمان ، من مواليد الرياض عام ١٣٢٢ هـ ، وتوفي عام ١٤٠٠ هـ ، عالم وشاعر . من أعماله ( التقويم المبتكر المصفى الأوفى ، ملتقى الأنهار من منتقى الأشعار ، هوامش الروض المربع ، ديوان شعري ) . ( (ديوان الشيخ صالح بن سليمان بن سحمان : تحقيق وجمع د. إبراهيم الفوزان ، ص ٧ ) ) .

صالح بن حمد المالك ، ولد في الرس عام ١٣٨٣ هـ ، عضو مجلس الشورى ، له العديد من القصائد المخطوطة والمنشورة في الصحف والمجلات . ( (شعراء العصر الحديث في جزيرة العرب : عبد الكريم الحقل ، ص ٢٧٣ ) ) .

ضياء الدين حمزة رجب ، ولد في المدينة المنورة عام ١٣٣٥ هـ ، وتوفي عام ١٣٩٦ هـ ، اشترك في تحرير جريدة المدينة المنورة ، له ديوان شعري مطبوع . ( (موسوعة الأدب السعودي الحديث : ٧٣ / ٩ ) ) .

طاهر عبد الرحمن زنجشيري ، ولد في مكة المكرمة عام ١٣٣٢ هـ ، وتوفي عام ١٤٠٧ هـ ، تخرج من مدرسة الفلاح بمكة وأصدر أول مجلة سعودية للأطفال (الروضة ) ، منح جائزة الدولة التقديرية عام ١٤٠٥ هـ . من دواوينه الشعرية (أحلام الربيع ، أصداء الراية ، أغاريد الصحراء ، على الضفاف ) .  
( (موسوعة الأدب السعودي الحديث : ٧٤ / ٩ ) ) .

عبد الرحمن بن إسماعيل السماعيل ، ولد في عنيزة عام ١٣٧٠هـ ، دكتوراه في الأدب العربي ، أستاذ مشارك في جامعة الملك سعود. من أعماله ( المعارضات في الشعر ، الغدامي الناقد). ((موسوعة الأدب السعودي الحديث : ٨٠ / ٩)).

عبد الرحمن بن عبد الكريم العبيد ، ولد في الجبيل عام ١٣٥٢هـ ، رئيس النادي الأدبي في المنطقة الشرقية . من أعماله ( الأدب في الخليج العربي ، قبيلة العوازم ، في موكب الفجر). ((موسوعة الأدب السعودي الحديث : ٢ / ٩)).

عبد الرحمن بن عثمان الملا ، ولد في الأحساء عام ١٣٥٩هـ ، بكالوريوس لغة عربية. من أعماله ( التصوير الوجداني في شعر المكفوفين ، أغاريد من الخليج ). ((معجم البابطين ، ١٠٤ / ٣)).

عبد الرحمن بن صالح العشماوي ، ولد في الباحة عام ١٣٧٥هـ ، تخرج من جامعة الإمام محمد بن سعود ، وحصل منها على درجة الدكتوراه في الأدب والنقد شاعر نشط ، يشارك في مختلف المناسبات ، له العديد من الدواوين والدراسات الأدبية ، من أعماله ( إلى متى ، يا أمة الإسلام ، القدس أنت ، عندما يعزف الرصاص ). ((موسوعة الأدب السعودي الحديث : ٨٢ / ٩)).

عبد الرحمن بن ماجد بن عمرو بن ربيعان ، من مواليد نقي عام ١٣٨٠هـ ، يعمل في الحرس الوطني ينشر في الصحف المحلية وله ديوان شعري مخطوط .

عبد السلام هاشم حافظ ، ولد في المدينة المنورة عام ١٣٤٧هـ وتوفي عام ١٤١٠هـ ، تنقل في عدد من الوظائف الحكومية ، وكان له مشاركات وإسهامات في الصحافة . من أعماله ( مذبح الأشواق ، راهب الفكر ، قلوب كليلة ، الأنوار الذهبية ). ((موسوعة الأدب السعودي الحديث : ٨٦ / ٩)).

عبد العزيز إبراهيم السراء ، ولد في حرملاء ١٣٨٣ هـ ، بكالوريوس لغة عربية من جامعة الإمام محمد بن سعود ، يعمل معلماً . (( شعراء جزيرة العرب : الحقيق : ص ١٢٢ )) .

عبد العزيز بن حمد آل مبارك ، ولد في الأحساء عام ١٢٧٩ هـ ، وتوفي عام ١٣٥٩ هـ ، له العديد من الرسائل المطبوعة منها ( تدريب السالك في فقه الإمام مالك ) . (( شعر مرحلة التقليد المتطور في المنطقة الشرقية : إبراهيم الفوزان ، ص ٧٥ )) .

عبد العزيز بن حمد ناصر المعمر ، ولد في الدرعية عام ١٢٠٣ هـ ، وتوفي عام ١٢٤٤ هـ ، فقيه وأديب ، له أشعار رائعة لاسيما في أهل الدرعية وفي رثائها . (( مرحلة التقليد المتطور في الشعر السعودي الحديث : إبراهيم الفوزان ، ص ٤٧ )) .

عبد العزيز بن سعد العجلان ، ولد في الرياض عام ١٣٧٥ هـ ، بكالوريوس لغة عربية يعمل حالياً في وكالة الأنباء السعودية ، له ديوان شعري مطبوع بعنوان ( أشياء من ذات الليل ) . (( موسوعة الأدب السعودي الحديث : ٨٧/٩ )) .

عبد العزيز بن عبد اللطيف آل مبارك ، ولد في الأحساء عام ١٣١٠ هـ ، وتوفي عام ١٣٤٣ هـ ، تلقى تعليمه الأولي في الأحساء وأكملها على معلميه في الفقه والحديث واللغة . شغل جل وقته بالدعوة إلى الله وتعليم الناس أمور الدين . (( شعراء مرحلة التقليد المتطور في المنطقة الشرقية : إبراهيم الفوزان ، ص ١٣ )) .

عبد العزيز بن عبد الرحمن اليحيى ، ولد في بريدة عام ١٣٧٤ هـ ، تولى رئاسة هيئة الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر .

عبد الله بن سالم الحميد ، ولد في الرياض عام ١٣٧١هـ ، ليسانس كلية الشريعة جامعة الإمام محمد بن سعود ، عضو رابطة الأدب الحديث في القاهرة . من أعماله ( شعراء من أرض الجزيرة العربية ، أمل جريح ، ما لم تقله الخنساء ) ، (( معجم الأدباء والكتاب ، ص ٩٢ )) .

عبد الله بن سليم الرشيد ، ولد في الغاط عام ١٣٨٥هـ ، دكتوراه في الأدب ، أستاذ الأدب في جامعة الإمام محمد بن سعود ، من أعماله ( خاتمة البروق ، حروف من لغة الشمس ) . (( موسوعة الأدب السعودي الحديث : ٩ / ١٠١ )) .

عبد الله بن محمد بن خميس ، ولد في الدرعية عام ١٣٣٩هـ ، ليسانس كليتي الشريعة واللغة العربية بمكة المكرمة ، تنقل في عدد من الوظائف الحكومية . من أعماله ( الأدب الشعبي في جزيرة العرب ، المجاز بين الإمامة والحجاز ، على ربي الإمامة ) . (( موسوعة الأدب السعودي الحديث : ٩ / ١٠٣ )) .

عبد الله بن عبد الرحمن الزيد ، ولد في الداهنة (( الوشم )) عام ١٣٧٢هـ ، بكالوريوس اللغة العربية من جامعة الإمام محمد بن سعود ، شاعر ومذيع ، من أعماله ( ما لم يقله بكاء التداعي ، ما قاله البدر قبلي ، مورك بالذي لا يكون ) . (( موسوعة الأدب السعودي الحديث : ٩ / ١٠٦ )) .

عبد الله بن عبد العزيز بن زامل بن إدريس ، ولد في حرمة (( سدير )) عام ١٣٤٩هـ ، رأس تحرير مجلة الدعوة كما رأس النادي الأدبي في الرياض . من أعماله ( شعراء نجد المعاصرون ، في زورقي ، عزف أقلام ) . (( موسوعة الأدب السعودي الحديث : ٩ / ١٠٧ )) .



عبد الله بن علي بن عبد الله الحشرمي ، ولد في جدة عام ١٣٧٦ هـ ، بكالوريوس في الإدارة العامة ، رأس تحرير مجلة التجارة ومجلة الاقتصاد للدول الإسلامية ، من أعماله ( خارطة المraya ، ذاكرة لأسئلة النورس ، عصاميون ) ((موسوعة الأدب السعودي الحديث : ٩ / ١٠٩)).

عبد الله بن علي بن محمد آل عبد القادر ، ولد في الأحساء عام ١٣١٢ هـ ، وتوفي عام ١٣٩١ هـ ، تلقى علومه على أيدي علماء الأحساء ، أسس مجلس المعارف بالأحساء من أعماله ( تحفة المستفيد ) . (( شعراء مرحلة التقليد وشعرهم في المنطقة الشرقية : إبراهيم الفوزان ، ص ٥٤ )) .

عبد المحسن حليت عبدالله مسلم ، ولد في المدينة المنورة عام ١٣٧٧ هـ ، بكالوريوس في الإدارة العامة ، رأس تحرير جريدة سعودي جازيت ، من أعماله ( مقاطع من الوجدان ، إليه ) . (( موسوعة الأدب السعودي الحديث : ٩ / ١١٥ )) .  
عبيد عبد الله محمد مدني ، ولد في المدينة المنورة عام ١٣٢٤ هـ ، وتوفي عام ١٣٩٦ هـ ، انتخب عضوا ورئيسا في عدة لجان ، من أعماله ( المدينيات ) . (( موسوعة الأدب السعودي الحديث : ٩ / ١١٧ )) .

عثمان بن سيار المحارب ، ولد في الجمعة عام ١٣٤٨ هـ ، عمل في جامعة الإمام محمد ابن سعود الإسلامية بإدارة الكليات والمعاهد العلمية . من أعماله ( ترانيم واله ، إنه الحب ، بين فجر وغسق ) . (( موسوعة الأدب السعودي الحديث : ٩ / ١١٧ )) .

علي محمد الأمير ، ولد في قرية التجارة (( جازان )) ، بكالوريوس في اللغة العربية يعمل مدرسا في المرحلة الثانوية . من أعماله ( بوصلة واحدة لا تكفي ) . ((موسوعة الأدب السعودي الحديث : ٩ / ١٢٦)).

علي بن أحمد بن علي النعمي ، ولد في جازان عام ١٣٥٦هـ ، بكالوريوس في اللغة العربية من جامعة الإمام محمد بن سعود ، يعمل في تعليم منطقة جازان ، من أعماله ( الرحيل إلى الأعماق ، الأرض والعشق ، جراح قلب ) . (( موسوعة الأدب السعودي الحديث : ٩ / ١٢٩ )) .

عمر بن إبراهيم عبد القادر بري ، ولد في المدينة المنورة عام ١٣٠٩هـ ، وتوفي عام ١٣٧٨هـ ، تلقى العلم على أيدي الشيوخ والعلماء . من أعماله ( ديوان عمر بن إبراهيم بري ) ، تحقيق وتقديم محمد العيد الخطراوي . (( موسوعة الأدب السعودي الحديث : ٩ / ١٣١ )) .

علي بن حسن الشهراني ، له ديوان مطبوع بعنوان ( من نبع الحياة ) . علي بن محمد العيسى ، ولد في شقراء عام ١٣٥٨هـ ، أديب وشاعر ، له مشاركات أدبية متنوعة بالإضافة إلى مشاركته في الكثير من المقالات في عدد من الصحف والمجلات ، له عدة مؤلفات في التربية والمجتمع ، كما أنه له ديوان شعري مطبوع . (( معجم الأدباء والكتاب ، ص ١٢٦ )) .

غازي بن عبد الرحمن القصيبي ، ولد في الأحساء عام ١٣٥٩هـ ، دكتوراه علاقات دولية من جامعة لندن . عمل وزيراً للصناعة والكهرباء ، ثم وزيراً للصحة ، ثم سفيراً للمملكة العربية السعودية في عدد من الدول ، ثم وزيراً للكهرباء والمياه ، ثم وزيراً للعمل . من أعماله ( خواطر في التنمية ، حياتي في الإدارة ، معركة بلا راية ، الحمى ، يا فدى ناظريك ) . (( معجم الأدباء والكتاب ، ص ٢٦١ )) .

فوزية القاضي ، من مواليد مدينة عنيزة ، تخرجت من قسم اللغة العربية بكلية التربية بالرياض عام ١٣٩٤هـ ، عملت معيدة في الكلية لمدة عامين ، تنقلت في عدد من الوظائف التعليمية . (( شاعرات من منطقة القصيم : نوال الثيان ، ص ٣٥ )) .

فؤاد إسماعيل شاكر ، ولد في مكة المكرمة عام ١٣٢٨ هـ ، أصدر جريدة العالم الإسلامي ، ورأس تحرير عدة صحف هي ( أم القرى ، البلاد ، صوت الحجاز ) من أعماله ( صور الحياة ، حي على الصلاة ، رحلة الربيع ) .  
( ( موسوعة الأدب السعودي الحديث : ١٤١ / ٩ ) ) .

فؤاد بن حسن الخطيب ، ولد في بيروت عام ١٢٩٦ هـ ، وتوفي عام ١٣٧٦ هـ ، تولى تحرير جريدة (( القبلة )) في مكة المكرمة . من أعماله ( ديوان الخطيب ، فتح الأندلس ) . ( ( موسوعة الأدب السعودي الحديث : ١٤٢ / ٩ ) ) .

محمد حسن عواد ، ولد في جدة عام ١٩٠٢ م ، وتوفي عام ١٩٨٠ م ، حصل على شهادة الثانوية من مدرسة الفلاح ، ساهم في تحرير وإدارة بعض الصحف ورأس نادي جدة الأدبي . من أعماله ( في الأفق الملتهب ، خواطر مصرحة ، ديوان العواد ) ( ( موسوعة الأدب السعودي الحديث : ١٥٣ / ٩ ) ) .

محمد حسن فقي ، ولد في مكة المكرمة عام ١٣٣٢ هـ ، وتوفي عام ١٤٢٥ هـ ، تولى تحرير جريدة (( صوت الحجاز )) تقلد عددا من المناصب الحكومية من أعماله ( المجموعة الشعرية الكاملة ، فيلسوف ، قدر ورجل ) . ( ( موسوعة الأدب السعودي الحديث : ١٥٣ / ٩ ) ) .

محمد سراج خراز ، ولد في مكة المكرمة عام ١٣٣٩ هـ ، حصل على الشهادة العالمية في المعهد العلمي السعودي ، عمل في عدد من الوظائف التعليمية ، من أعماله ( غناء وشجن ) . ( ( موسوعة الأدب السعودي الحديث : ١٥٧ / ٩ ) ) .

محمد بن سعد الدبل ، ولد في الحريق عام ١٣٦١ هـ ، دكتوراه في البلاغة والنقد من كلية اللغة العربية بجامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية ، من أعماله ( إسلاميات ، أناشيد إسلامية ، ملحمة نور الإسلام ) . ( ( موسوعة الأدب السعودي الحديث : ١٥٨ / ٩ ) ) .

محمد بن سعد بن محمد آل حسين ، ولد في عودة سدير عام ١٣٥٠هـ ، أستاذ الأدب والدراسات العليا بجامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية ، من أعماله (الأدب الحديث في نجد ، المعارضات في الشعر العربي ، الشعر السعودي بين المحافظة والتقليد ، أصداء وأنداء) . (( موسوعة الأدب السعودي الحديث : ٩ / ١٥٩ )) .

محمد بن سعد المشعان ، ولد في الرياض عام ١٩٣٣م ، وتوفي عام ١٤٢٢هـ ، بكالوريوس من كلية الشريعة بجامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية ، من أعماله ( شوق الحزن ، ومضات ، إضاءات ) . (( موسوعة الأدب السعودي الحديث : ٩ / ١٥٩ )) .

محمد سعيد الخنيزي ، ولد في القطيف عام ١٣٤٣هـ ، تلقى تعليمه الأولي على يد والده ثم على أيدي علماء الأحساء . من أعماله ( النغم الجريح ، ورود الصباح ، شمس بلا أفق ، إليها ) . (( موسوعة الأدب السعودي الحديث : ٩ / ١٦٠ )) .

محمد سعيد موسى المسلم ، ولد في القطيف عام ١٩٢٣م ، وتوفي عام ١٤١٤هـ دبلوم في المحاسبة . من أعماله ( شفق الأحلام ، ساحل الذهب الأسود ) . (( موسوعة الأدب السعودي الحديث : ٩ / ١٦١ )) .

محمد بن سليمان الشبل ، ولد في عنيزة عام ١٣٤٨هـ ، خريج كلية الشريعة بمكة المكرمة عام ١٣٧٣ . عمل بالتدريس . من أعماله ( نداء السحر ) . (( موسوعة الأدب السعودي الحديث : ٩ / ١٦٢ )) .

محمد بن عبد الله بن بليهد ، ولد في قرية ذات غسل بنجد ، وتوفي عام ١٣٧٧هـ ، من أعماله ( ابتسامات الأيام في انتصارات الإمام ، صفة جزيرة العرب للهمذاني ) . (( موسوعة الأدب السعودي الحديث : ٩ / ١٦٧ )) .

محمد بن عبد الله بن عثيمين ، ولد في قرية السلمية في الخرج عام ١٢٦٠هـ وتوفي عام ١٣٦٣هـ ، طبع ديوانه ( العقد الثمين ) في عام ١٣٧٥هـ ، كان جل شعره في المديح والرثاء والغزل ، وأكثر مدائحه في الملك عبد العزيز - رحمه الله - .  
((شعراء نجد المعاصرون : عبد الله بن خميس ، ص ٥٧)).

محمد بن علي السنوسي ، ولد في جازان عام ١٣٤٢هـ ، وتوفي عام ١٤٠٧هـ ، تلقى علومه في الكتاتيب وفي المدارس السلفية الأهلية ، تنقل في عدد من الوظائف الحكومية . له عدد من الدواوين الشعرية تم جمعها في ديوان واحد بعنوان الأعمال الكاملة . (( موسوعة الأدب السعودي الحديث : ١٧٠ / ٩ )) .

محمد علي مغربي ، ولد في جدة عام ١٣٣٢هـ وتوفي عام ١٤١٧هـ ، تلقى تعليمه بمدرسة الفلاح بمكة المكرمة ، عمل رئيساً لتحرير صحيفة أم القرى بالإضافة إلى مساهماته في الصحافة المحلية . من أعماله ( البعث ، حبات عنقود ، الحياة الاجتماعية في الحجاز ) . (( موسوعة الأدب السعودي الحديث : ١٧١ / ٩ )) .

محمد عمر توفيق ، ولد في مكة المكرمة عام ١٣٣٧هـ ، وتوفي عام ١٤١٤هـ ، عمل رئيساً لنادي المدينة المنورة الأدبي . له عدة دواوين تم جمعها في ديوان واحد بعنوان الأعمال الكاملة لمحمد هاشم رشيد . (( موسوعة الأدب السعودي الحديث : ١٧٨ / ٩ )) .

محمود عبد الخير أحمد عارف ، ولد في جدة عام ١٣٢٧هـ ، وتوفي عام ١٤٢١هـ ، حاصل على شهادة مدارس الفلاح بمكة المكرمة ، رأس تحرير صحيفة عكاظ ، أصدر عدداً من الدواوين الشعرية تم جمعها في ديوان واحد بعنوان ( ترانيم الليل ) . (( موسوعة الأدب السعودي الحديث : ١٧٩ / ٩ )) .



مزنة بنت صالح المبارك ، بكالوريوس في أصول الدين عام ١٤١٦هـ ، تعمل في التعليم ، لها إسهامات أدبية ومجموعة نصوص . (( شاعرات من القصيم : نوال الشيان ، ص ٤٦ )) .

مد الله بن عبد الكريم المديد ، من مواليد مدينة الزلفي عام ١٣٩٤هـ ، يعمل معلما في المرحلة الثانوية .

مطلق حميد الثبتي ، ولد في السيل عام ١٣٥٩هـ ، وتوفي في الولايات المتحدة الأمريكية عام ١٤١٦هـ ، عمل في عدد من الوظائف الحكومية . من دواوينه المطبوعة ( أندلسيات ، جراح الأمس ) .

هيام حماد ، تقيم في مدينة جدة ، لها إسهامات أدبية متعددة ، من أعمالها المنشورة (قارب بلا شراع ، لحن في أعماق البحر) .

يوسف بن عبد اللطيف أبو سعد ، ولد في الهفوف عام ١٣٥٦هـ له أربعة دواوين شعرية مطبوعة هي ( أغاني السحر ، زفير الناي ، أغاريد من واحة النخيل ، شواطئ الحرمان وتقاسيم على غور سحيق) . (( معجم البابطين ، ٢٤٨/٥ )) .

## ثبت المصادر والمراجع

- أ - القرآن الكريم .
- ب - الحديث الشريف .
- ج - الكتب والدواوين والمجلات المطبوعة والمخطوطة .
- إبراهيم الغنيم ، الصورة الفنية : ط ١ ، ( القاهرة ، الشركة العربية للنشر ، ١٤١٦هـ ) .
- إبراهيم الفوزان ، الأدب الحجازي الحديث بين التقليد والتجديد : ط ١ ( القاهرة ، مكتبة الخانجي ، ١٤٠١هـ ) .
- إبراهيم الفوزان ، ديوان الشيخ صالح بن سليمان بن سحمان : تحقيق وتقديم المؤلف ، ط ١ ، ( دمشق ، دار الفكر ، ١٤٠١هـ ) .
- إبراهيم الفوزان ، شعراء مرحلة التقليد المتطور وشعرهم في المنطقة الشرقية : ط ١ ، ( الرياض ، مطابع القصيم ، ١٤١٨هـ ) .
- إبراهيم الفوزان ، مرحلة التقليد المتطور في الشعر السعودي الحديث في منطقة نجد : ط ١ ، ( الرياض ، مطابع القصيم ١٤١٨هـ ) .
- إبراهيم أنيس ، موسيقى الشعر : ط ٣ ( القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٦٥م ) .
- إبراهيم عبد الله مفتاح ، رائحة التراب : ط ١ ، ( جازان ، نادي جازان الأدبي ، ١٤١٦هـ ) .

ابن رشيق القيرواني ، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده ، ط ٥ ، ( بيروت ، دار الجيل للطباعة والنشر ، ١٤٠١هـ ).

ابن عثيمين الإمام الزاهد : ناصر الزهراني ، ط ١ ، ( الدمام ، دار ابن الجوزي ، ١٤٢٢هـ ).

أبو الحسن المسعودي ، مروج الذهب ، تحقيق محي الدين عبد الحميد ، ط ٤ ، ( مصر ، مطبعة السعادة ، ١٩٦٤م ).

أحمد أحمد بدوي ، أسس النقد الأدبي عند العرب : ط ١ ( القاهرة ، دار نهضة مصر ، ١٩٨٣ ).

أحمد السعد ، الأفق الرائع : ط ١ ( الرياض ، مطابع البادية ) ، ( د.ت ).

أحمد أمين ، أحمد الزين ، إبراهيم الأبياري ، ديوان حافظ إبراهيم : ضبط وشرح وتصحيح ( المؤلفين ) ، ( بيروت ، دار الجيل ، ١٤٠٨هـ ).

أحمد أمين ، زعماء الإصلاح : ( مصر ، دار النهضة العلمية ) ، ( د.ت ).

أحمد بن سليمان اللهيبي ، النبع الحزين : ط ١ ، ( بريدة ، النادي الأدبي بالقصيم ، ١٤٢٤هـ ).

أحمد بهكلي ، طيفان على نقطة الصفر : ط ١ ، ( جازان ، النادي الأدبي ) ( د.ت ).

أحمد جمال ، الطلائع : ط ١ ، ( القاهرة ، دار الكتاب العربي ، ١٩٤٧م ).

أحمد سالم باعطب ، الروض الملتهب : ( الرياض ، النادي الأدبي ، ١٤٠٠هـ ).

أحمد عبد الله باهارون العطاس ، من وحي التأملات : ( دم ) ( د.ت ).

إسماعيل بن سعد العتيق ، ديوان الرثاء في فقيد الأمة وحبر الجيل الشيخ محمد بن

إبراهيم آل الشيخ : جمع وترتيب المؤلف. ( الرياض ، مكتبة دار الهداية ،

١٤٢١هـ ).

- الأعمال الشعرية الكاملة لأمل دنقل ، ط ٣ ، ( القاهرة ، مكتبة مدبولي ، ١٩٨٧م .  
 أمّنة عبد الحميد عقاد ، محمد حسن عواد شاعرا : (جدة ، مطابع دار المدني) (د.ت) ط ١ .  
 بديعة كشغري ، شيء من طقوسي : ط ١ ، ( بيروت ، دار الكنوز الأدبية ،  
 ٢٠٠١م) .
- بكري شيخ أمين ، الحركة الأدبية في المملكة العربية السعودية : ط ٢ ، ( بيروت ،  
 ١٩٧٨م ) ، (د.م) .
- تقاسيم على جذع نخلة الوادي : أحمد إبراهيم الحربي ، ط ١ ، ( جازان ، نادي  
 جازان الأدبي ، ١٤١٩هـ) .
- ثرّيا قابل ، الأوزان الباكّة : ط ١ ، ( بيروت ، دار الكتب ، ١٣٨٣هـ) .
- ثرّيا ملحس ، القيم الروحية في الشعر العربي قديمه وحديثه ، ط ١ ، ( بيروت ، دار  
 الكتاب اللبناني ) ( د.ت ) .
- ج.ب. براون ، ج. يول ، تحليل الخطاب : ترجمة ( د. محمد الزليطي ، د. منير  
 التريكي ) ( الرياض ، جامعة الملك سعود ، ١٤١٨هـ) .
- جابر عصفور ، عصر النبوة : أدّيث كيلرزويل ، ( بغداد ، دار آفاق عربية ،  
 ١٩٨٥م ) ص ٢٧٧ .
- الجاحظ ، الحيوان : تحقيق عبد السلام هارون ، ( القاهرة ، ١٩٣٨م ) .
- جاسم الصحيح ، أعشاش الملائكة : ط ١ ( بيروت ، دار الهادي ، ١٤٢٥هـ) .
- جاسم الصحيح ، رقصة عرفانية : ط ٢ ( بيروت ، دار الكنوز الأدبية ، ١٤٢٣هـ) .
- جاسم الصحيح ، نخب الأبدية : ط ١ ( الطائف ، نادي الطائف الأدبي ، ١٤٢٤هـ) .
- جمعه : عبد العزيز أحمد شكري ، الثلاثاء الحزين ، ( جدة ، دار الأصفهاني ،  
 ١٣٩٥هـ) .

حسن الزهراني ، ريشة من جناح الذل : ( الباحة ، دار المنار للنشر ) ، ( د.ت. ) .  
 حسن الزهراني ، ريشة من جناح الذل : ( الباحة ، نادي الباحة الأدبي ، ١٤٢١هـ ) .  
 حسن الصيرفي ، دموع وكبرياء : ط ١ ، ( القاهرة ، دار الكتاب العربي ) ، ( د.ت. ) .  
 حسن الهويل ، بحث مخطوط ، بعنوان ( المؤثرات الفنية في الشعر السعودي الحديث ) .  
 حسن عنان ، منهج البحث التاريخي : ط ١ ، ( مصر ، دار المعارف ) ( د.ت. ) .  
 حسن محمد الزهراني ، صدى الأشجان : ط ١ ، ( الباحة ، النادي الأدبي بالباحة ،  
 ١٤١٨هـ )

حسين العروي ، الأعمال الشعرية الكاملة : ط ١ ، ( المدينة المنورة ، نادي المدينة  
 الأدبي ، ١٤٢٢هـ ) .

حسين جمعة ، قصيدة الرثاء - جذور وأطوار - : ط ١ ، ( دمشق ، دار النمير للنشر ،  
 ١٩٩٨م ) .

حسين سرحان ، أجنحة بلا ريش : ( الطائف ، نادي الطائف الأدبي ) .  
 حسين سرحان ، الطائر الغريب : ( الطائف ، نادي الطائف الأدبي ) ، ( د.ت. ) .  
 حسين سهيل ، وللأقمار باب : ط ١ ، ( جازان ، نادي جازان الأدبي ، ١٤١٩هـ ) .  
 حسين علي محمد ، التحرير الأدبي : ط ١ ، ( الرياض ، مكتبة العبيكان ، ١٤١٧هـ ) .  
 حفيظ الدوسري ، قحط المحبة ، ط ١ ، ( مصر ، الصديقان للنشر ١٤١٨هـ ) .  
 حفيظ الدوسري ، ليل الغربة : ط ٣ ، ( الإسكندرية ، دار الوفاء للنشر ) ، ( د.ت. ) .  
 حيدر الغدير ، عاشق المجد : ط ١ ، ( بيروت ، مؤسسة الرسالة للنشر ، ١٤١٧هـ ) .  
 د. محمد مفيد قميحة ، الاتجاه الإنساني في الشعر العربي المعاصر ، ط ١ ، ( بيروت ،  
 دار الآفاق الجديدة ، ١٩٨١م ) .

ديزيره سقال ، من الصورة إلى الفضاء الشعري : ط ١ ، ( بيروت ، دار الفكر  
 اللبناني ، ١٩٩٣م ) .



ديوان إبراهيم بن حسن الأسكوبي : تحقيق وتقديم محمد الخطراوي ، ط ١ ( المدينة المنورة ، دار التراث ، ١٤٠٩هـ ).

ديوان ابن مشرف : ط ١ ، ( الرياض ، دار الشبل للنشر والتوزيع ) ، ( د.ت ).

ديوان زهير بن أبي سلمى ، ( بيروت ، دار صادر ) ، ( د.ت ).

ديوان طرفة بن العبد : ( بيروت ، دار صادر ) ، ( د.ت ).

رجاء عيد ، فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور : ط ٢ ( الإسكندرية ، منشأة المعارف ).

رقية ناظر ، الرحيل : ط ١ ( دار مازن للطباعة ، ١٤١٦هـ ).

زاهر الألمعي ، الألمعيات : ط ١ ( جدة ، شركة تهامة ، ١٤٠٢هـ ).

ساسين عساف ، الصورة الشعرية ونماذجها في إبداع أبي نواس : ط ١ ، ( بيروت ، المؤسسة الجامعية للنشر ، ١٤٠٢هـ ).

سعد الحميد بن ، الأعمال الكاملة : ط ١ ، ( دمشق ، دار الثقافة للنشر ، ٢٠٠٣م ).

سعود بن سليمان اليوسف ، غروب زمن الشروق : ط ١ ، ( الرياض ، النادي الأدبي بالرياض ، ١٤٢٢هـ ).

سعود بن عبد الكريم الفرج ، شعراء مبدعون من الجزيرة والخليج : ط ١ ، ١٤١٧هـ ، ( د.م ).

سلطانة السديري ، عيناى فداك : ط ١ ، ( الكويت ، مكتبة الفرزدق ، ١٤١٥هـ ).

سليمان العثيم وفهد الجوعي ، عيون المراثي البازية : جمع وترتيب المؤلفين ، ط ١ ، ( الرياض ، دار الكتاب السعودي ، ١٤٢١هـ ).

سليمان بن سحمان ، عقود الجواهر المنضدة الحسان : ( الرياض ، مطابع مؤسسة الدعوة الإسلامية ).

شفيع السيد ، البحث البلاغي عند العرب : ط ٢ ، ( القاهرة ، دار الفكر العربي ، ١٩٩٦م ).

شوقي الجمل ، علم التاريخ نشأته وتطوره ووضع بين العلوم الأخرى : ط ١ (مصر ، مكتبة الأنجلو ، ١٩٨٢م).

شوقي ضيف ، الرثاء : ط ٣ ، ( القاهرة ، دار المعارف ) ( د.ت ).

صالح الأطرم وعبد الله العمار ، حياة الشيخ محمد بن إبراهيم آل الشيخ وآثاره : (الرياض ، جامعة الإمام محمد بن سعود ، ١٤١١هـ).

صالح الخضير ، الصورة الفنية في الشعر الإسلامي عند المرأة العربية في العصر الحديث : ط ١ ، ( الرياض ، مكتبة التوبة ، ١٤١٤هـ ).

صالح بن أحمد العثيمين ، شعاع الأمل : ط ١ ، ١٩٧٨م ، ( د.م ).

صبري حافظ ، التناص وإشارات العمل الأدبي : ( القاهرة ، دار المعارف ) ، ( د.ت ).

صحيح البخاري ، ط ٢ ، ( الرياض ، دار الريان ، ١٤٠٩هـ ).

صحيفة الجزيرة : العدد : ٩٨٢٦ ، الثلاثاء ١٤٢٠ : ٥ : ١٣هـ .

صحيفة قریش ، عدد ١١٣ ، سنة ٣ ، يوم الثلاثاء ١٣٨١/٨/١٧هـ .

ضياء الدين رجب ، ديوان ضياء الدين رجب : ( جدة ، دار الأصفهاني ، ١٤٠٠هـ ).

طلعت صبح السيد ، التيارات الفنية في الشعر السعودي الحديث : ط ١ ، ( الرياض ، دار عبد العزيز آل حسين للنشر والتوزيع ، ١٤٢٠هـ ).

طه حسين ، الحياة الأدبية في جزيرة العرب : ط ١ ، ( دمشق ، ١٩٣٥م ) ( د.م ).

طه حسين ، ألوان : ( القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٥٨م ).

عبد الحليم حنفي ، مطلع القصيدة العربية ودلالاته النفسية : ط ١ ، ( القاهرة ، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٧م ).

عبد الحمي دياب ، النزعة الإنسانية في شعر الديوان : ط ١ ، ١٩٦٨م .

عبد الرحمن آل عبد الكريم ، خلجات قلب ، ط ١ ، ( الرياض ، مطبعة العبيكان ، ١٤١٨هـ ).

عبد الرحمن السبت ، شاعر العهود الثلاثة عمر بن إبراهيم البري ( حياته وشعره ) : ط ١ ، ( النادي الأدبي بجدة والنادي الأدبي بالمدينة ، ١٤٢٤هـ ).

عبد الرحمن العشماوي ، جولة في عربات الحزن : ط ١ ، ( الرياض ، مكتبة العبيكان ، ١٤٢٣هـ ).

عبد الرحمن العشماوي ، القدس أنت : ط ١ ( الرياض ، مكتبة العبيكان ، ١٤٢٤هـ ).  
عبد الرحمن العشماوي ، عندما يعزف الرصاص ، ط ٢ ، ( الرياض ، مطابع العبيكان ، ١٤٢٣هـ ).

عبد الرحمن الهليل ، التكرار في شعر الخنساء دراسة فنية : ط ١ ، ( الرياض ، دار المؤيد للنشر والتوزيع ، ١٤١٩هـ ).

عبد الرحيم أبو بكر ، الشعر الحديث في الحجاز : ( الرياض ، دار المريخ ) ، ( د.ت ).  
عبد السلام حسن سلام ، الخطاب الشعري عند محمد عفيفي مطر : ط ١ ، ١٩٩٥م ، ( د.م ).

عبد العزيز الأحيدب ، آلام وآمال : ط ١ ، ( الرياض ، مطابع حنيقة ) ( د.ت ).

عبد العزيز العجلان ، أشياء من ذات الليل : ط ١ ( ١٤٢١هـ ) ، ( د.م )

عبد الفتاح الحلو ، شعراء هجر : ( دار العلوم للطباعة والنشر ، ١٤٠١هـ ).

عبد القادر الرباعي ، الصورة الفنية في النقد الشعري : ط ١ ، ( الرياض ، دار العلوم ، ١٤١٧هـ ).

عبد الله أبو داهش ، الحياة الفكرية والأدبية في جنوبي البلاد السعودية : ط ٢ ( أبها ، نادي أبها الأدبي ، ١٤٠٦هـ ).

عبد الله الحامد ، الشعر الحديث في المملكة العربية السعودية خلال نصف قرن

(١٣٤٥هـ - ١٣٩٥هـ) : ط ١ ، ( الرياض ، دار الكتاب السعودي ).

عبد الله الحامد ، الشعر في الجزيرة العربية خلال قرنين ( ١١٥٠هـ - ١٣٥٠هـ ) :

ط ١ ( الرياض ، مطابع الإشعاع ، ١٤٠٢هـ ).

عبد الله الرشيد ، حروف من لغة الشمس : ( الرياض ، دار المعراج ، ١٤٢١هـ ).

عبد الله الرشيد ، خاتمة البروق : ط ١ ، ( الرياض ، النادي الأدبي بالرياض ،

١٤١٣هـ ).

عبد الله الرشيد ، مجلة الدعوة ، العدد (١٧٠٧).

عبد الله الزيد ، انبسطت أكف الرفاق بقي الجمر في قبضتي .. أغني وحيدا : ط ١

( الرياض ، دار المفردات ، ١٤٢٠هـ ).

عبد الله الفيفي ، مجلة علامات : حادثة النص الشعري في السعودية ، ربيع الآخر

١٤٢٥هـ ، ج ٥٢ ، م ١٣ .

عبد الله المجذوب ، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها : ط ١ ، ( مصر ،

١٩٥٥م ).

عبد الله باقازي ، شعر ضياء الدين رجب بين الموقف والصياغة : ( المدينة المنورة ،

نادي المدينة المنورة الأدبي ) ( د.ت ).

عبد الله بن إدريس ، في زورقي ، ط ١ ، ( الرياض ، دار العبيكان للنشر والطباعة ،

١٤٠٤هـ ).

عبد الله بن خميس ، الديوان الثاني : ط ١ ، ١٤١٣هـ ، ( د.م ).

عبد الله بن خميس ، على ربي اليمامة : ط ٢ ، ( جدة ، مطابع تهامة ، ١٤٠٣هـ ).

عبد الله بن سالم الحميد ، انتفاضة القصائد : ط ١ ، ( الرياض ، النادي الأدبي

بالرياض ، ١٤٢٣هـ ).

عبد الله بن سالم الحميد، ما لم تقله الخنساء : ط ١ ، ( الرياض ، مطابع نجد ، ١٤٢٢هـ ).

عبد المحسن حليت، مقاطع من الوجدان ، ط ١ ( ١٤٠٣هـ ) ، ( د.م ).  
عبد بدوي ، دراسات في النص الأدبي : ط ٢ ، ( الرياض ، دار الرفاعي للنشر ، ١٤٠٥هـ ).

عثمان بن سيار المحارب ، بين فجر وغسق ، ط ١ ، ( الرياض ، دار العلوم للطباعة والنشر ) ، ( د.ت ).

عز الدين إسماعيل ، الشعر في إطار العصر الثوري : ط ١ ( بيروت ، دار القلم ، ١٩٧٤م ).

العكبري ، شرح : ديوان المتنبي ( بيروت ، دار المعرفة ) ( د.ت ).  
علي أحمد النعمي ، النغم الحزين .

علي عشري زايد ، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر : ( القاهرة ، دار الفكر العربي ، ١٤١٧هـ ).

علي عشري زايد ، عن بناء القصيدة العربية الحديثة : ط ٤ ، ( القاهرة ، مكتبة ابن سينا ، ١٤٢٣هـ ).

علي علي صبح ، الصورة البصرية : ( د.ن ).

عمر عبد العزيز عمر ، تاريخ المشرق العربي ، ( القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٧٥م ).

غازي القصيبي ، للشهداء : ط ٢ ( بيروت ، المؤسسة العربية للنشر ، ٢٠٠٤م ).

غازي القصيبي ، يا فدى ناظريك : ط ١ ( الرياض ، مكتبة العبيكان ، ١٤٢٣هـ ).

غازي القصيبي ، المجموعة الشعرية الكاملة : ط ٢ ، ( جدة ، مطابع تهامة ، ١٤٠٨هـ ).

فاطمة قدورة الشامي ، علم التاريخ : ط ١ ، ( بيروت ، دار النهضة العربية ، ٢٠٠١م ).



فتحي أبو مراد ، شعر أمل دنقل دراسة أسلوبية : ط ١ ، ( الأردن ، عالم الكتب ، ١٤٢٤هـ ).

فيصل أكرم ، مقدمة الكتاب الأخير: ط ١ ، ( حائل ، نادي حائل الأدبي ) ، ( د.ت. ) .  
كرم البستاني ، شعر الخنساء : ط ٢ ، ( بيروت ، دار المسيرة ، ١٩٨٢م ).

المجلة العربية ، العدد ( ٢٧ ) ، ربيع الأول ، ١٤٢٠هـ .

مجلة المنهل ، العدد ( ٩ ) ذو القعدة ١٣٧٦هـ .

مجلة جذور ، محرم ١٤٢٤هـ - نشر النادي الأدبي بمكة .

مجلة عالم الكتب ، مج ٢٥ ، ع ٣ - ٤ ، ( ذو القعدة - ذو الحجة ١٤٢٤هـ : المحرم - صفر ١٤٢٥هـ ) دار ثقيف للنشر والتأليف .

مجموعة مؤلفين ، موسوعة الأدب العربي السعودي الحديث : ط ١ ، ( الرياض ، مطابع الحميضي ، ١٤٢٢هـ ).

محسن أطيّمش ، دير الملاك : ( بغداد ، وزارة الثقافة والإعلام ، ١٩٨٢م ).

محمد إبراهيم حور ، النزعة الإنسانية في الشعر العربي : ط ١ ( الإمارات ، مطبعة العين ، ١٩٨٦ ).

محمد أحمد العزب ، أصول الأنواع الأدبية : ط ١ ، ( المنصورة ، دار والي للنشر ) ، ( د.ت. ) .

محمد السنوسي . الأعمال الكاملة .

محمد العبد ، اللغة المكتوبة واللغة المنطوقة : ط ١ ، ( القاهرة ، دار الفكر ، ١٩٩٠م ).

محمد العبد حمود ، الحداثة في الشعر العربي المعاصر : ط ١ ، ( بيروت ، الدار العالمية للكتاب ، ١٩٩٦م ).

محمد العبد حمود ، الحداثة في الشعر العربي المعاصر : ط ١ ، ( بيروت ، الشركة العالمية للكتاب ، ١٩٩١م ).

محمد العقيلي ، التاريخ الأدبي لمنطقة جازان : ط ١ ، ( جازان ، نادي جازان الأدبي ، ١٤١٣هـ ).

محمد النويهي ، وظيفة الأدب : ط ١ ( عابدين ، مطبعة الرسالة ) ، ( د.ت. ) .  
محمد بدوي ، الشعر والتأمل : روسترها ملتون ، ترجمة ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر ( د.ت. ) .

محمد بن حسين ، الأدب الحديث تاريخ ودراسات : ط ٥ ، ( الرياض ، مطابع الفرزدق ، ١٤١١هـ ) .

محمد بن حسين ، الالتزام الإسلامي في الأدب : ( الرياض ، مطابع الفرزدق ، ١٤١٥هـ ) .

محمد بن حسين ، المعارضات في الشعر العربي : ط ٢ ، ( الرياض ، دار عبد العزيز آل حسين للنشر والتوزيع ، ١٤٢١هـ ) .

محمد بن حسين ، محمد بن عبد الله بن عثيمين شعره ونثره : ط ١ ، ١٤١٢هـ ( د.م. ) .  
محمد بن سعد الدبل ، معاناة شاعر ، ط ١ ، ( الرياض ، مطابع العبيكان ، ١٤٠٥هـ ) .  
محمد بن عثيمين ، العقد الثمين : ط ٣ ، ( الرياض ، مطابع الهلال ، ١٤٠٠هـ ) .  
محمد بنيس ، الشعر العربي الحديث : ( الدار البيضاء ، دار توبقال للنشر ، ١٩٨٩م )  
( الشعر العربي المعاصر ، قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية : د. عز الدين إسماعيل ، ط ٥ ، ( بيروت ، دار العودة ، ١٩٨٨م ) .

محمد حماسة عبد اللطيف ، ظواهر نحوية في الشعر الحر : ط ١ ( مصر ، مكتبة الخانجي ، د.ت. ) .

محمد سعيد المسلم ، شفق الأحلام : ط ١ ، ( بيروت ، مطبعة دار الكتب ، د.ت. ) .  
محمد علي السنوسي ، الأعمال الكاملة : ط ١ ، ( جازان ، نادي جازان الأدبي ) .  
محمد غنيمي هلال ، النقد الأدبي الحديث : ( القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٩٠م ) .

محمد فتوح أحمد ، شعر المتنبي قراءة أخرى : ط ٢ ، ( القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٨٨م ).

محمد مفتاح ، تحليل الخطاب الشعري : ( الدار البيضاء ، المركز الثقافي العربي ، ١٩٨٦م ) ص ٥٨ .

محمد مفتاح ، دينامية النص : ط ١ ، ( بيروت ، المركز الثقافي العربي ، ١٩٨٧م ).  
محمد مفتاح ، في سيمياء الشعر القديم : ( الدار البيضاء ، دار الثقافة للنشر ، ١٩٨٢م ).

محمد هاشم رشيد ، الأعمال الشعرية الكاملة ، ط ٢ ، ( نادي المدينة المنورة الأدبي ، ١٤١٠هـ ).

محمود الربيعي ، في نقد الشعر : ط ١ ، ( مصر ، دار المعارف ، ١٩٦٨م ).  
مسعد العطوي ، أحمد الغزاوي وآثاره الأدبية : ط ١ ، ( مطبعة الحرمين ، ١٤٠٦هـ ).  
مصطفى الرافعي ، تاريخ آداب العرب : ( بيروت ، ١٩٧٤م ).  
معجم البابطين ، ط ١ ، الكويت ، ١٩٩٥م .

مقبول النعمة ، المراثي الشعرية في عصر صدر الإسلام : ط ١ ، ( بيروت ، دار صادر ، ١٩٩٧م ).

مكي محمد سرحان ، سلسلة أعلام الفكر البحريني (٤) : مكتبة فخرأوي ، ( د.ت ).  
مهاد نقدي ، تحليل النص الشعري : ترجمة ( محمد فتوح ) ، ط ١ ، ( جدة ، النادي الأدبي الثقافي بجدة ، ١٤٢٠هـ )

نازك الملائكة ، قضايا الشعر المعاصر : ط ١ ، ( بيروت ، دار العلم للملايين ١٩٦٢م ).  
نوال الثنيان ، نماذج لشاعرات من منطقة القصيم : ط ١ ، ( اللجنة النسائية لمهرجان الجنادرية بالقصيم ( اللجنة الثقافية ) ١٤١٩هـ ).

هيام حماد ، قارب بلا شراع : ط ١ ( جدة ، مطابع المدينة ، ١٤٠٧ هـ ).

وليم الخازن ، الشعر والوطنية في لبنان والبلاد العربية : ط٣ ( بيروت ، دار العلم للملايين ، ١٩٩٢م ).

يوسف فريجات ، ديوان مجنون ليلي : ( بيروت ، دار الكتاب العربي ، ١٤٢٣هـ ).  
يوسف فريجات ، شرح : ديوان الخنساء : ( بيروت ، دار الكتاب العربي ، ١٤٢٣هـ ).











Bibliotheca Alexandrina



1237278



جامعة الملك سعود  
برنامج كراسي البحث

ردمك: ٥-٠٨٠-٥٠٧-٦٠٣-٩٧٨